8
1955

ИСКУССТВО КИНО

KANEKO

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Передовая. Тематический план производства художественных фильмов 3
За боевую кинопублицистику 9
Ю. Винокуров. Пути создания образа положительного героя . . . 17
М. Белявский. О серости и посредственности 35
В. Васильев. Насущные вопросы производства и экономики . . 46
Т. Лукашевич. Работа с непрофессиональными актерами 53
Б. Ярустовский. Опера на экране 57
Я. Востриков. Об одном рецидиве формализма 63
К. Цветков. По шаблону 66

ЗА РУБЕЖОМ

На VIII Международном кинофестивале в Канне в 1955 году
Н. Семенов. Смотр киноискусства 69
А. Шеленков. Достоинства и недостатки в операторском искусстве 73
В. Головня. Произведения документального кино 76
Встреча с участниками фестиваля 78
Р. Зусева. Экранизация «Милого друга» Ги де Мопассана 79
П. Московский. На пути подъема 87
Б. Шмида. Чехословацкие художественные фильмы 96

На советском экране
Т. Запасник, Н. Зеличенко. Радостная встреча 101
И. Владимирцева. Стойкость народа 103
А. Брагинский. О французской короткометражке 105

Всепольское совещание кинокритиков ☆ «Квартальник фильмовы» ☆ Чарли Чаплин и критика ☆ Отовсюду 108

ХРОНИКА

В Министерстве культуры СССР ☆ Всесоюзный семинар молодых режиссеров ☆ Во ВГИК.— Дипломы операторского факультета ☆ Обсуждение новых фильмов ☆ Фильм о пребывании в СССР Джавахарлала Неру ☆ Конкурс на лучший сценарий о целине ☆ Дом кино.— Вечера югославских фильмов ☆ В Ленинградском Доме кино ☆ В несколько строк 113

Новые фильмы

На обложке — кадр из фильма «Крушение эмирата»

На вклейке — кадры из фильма «Премьер-министр Республики Индии Джавахарлал Неру в Советской стране»

8
АВГУСТ
1955

Государственное издательство «Искусство»

Москва

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН ПРОИЗВОДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

Годы 1954—1956 по праву будут считаться переломными в послевоенной истории советской кинематографии: следуя указаниям Коммунистической партии, она начинает преодолевать свое отставание от жизни, от растущих культурных запросов советского народа — отставание, долгое время выражавшееся и в малом количестве создаваемых кинопроизведений, и в узости их тематики, и в жанровом однообразии.

«Тематический план производства полнометражных художественных фильмов на 1955—1956 гг.», разработанный главным управлением по производству фильмов и утвержденный Министерством культуры СССР, несет в себе характерные черты этого переломного периода.

Последовательно, из года в год, увеличивается количество выпускаемых художественных фильмов.

Уже в прошлом году их было создано тридцать восемь — больше, чем когда-либо после войны.

В этом году планируется выпуск шестидесяти пяти фильмов.

А в 1956 году на студиях будут находиться в производстве (вместе с переходящими на 1957 год) около ста пятидесяти фильмов.

Эти цифры, говорящие о темпах наращивания производственной мощности, не могут не радовать — за ними кроется рост творческих и технических сил советской кинематографии. Однако и в 1956 году мы еще не решим, а только подготовим условия для решения задачи — каждую неделю выпускать на экраны три новых советских фильма.

Вместе с увеличением количества фильмов значительно расширяется круг тем, охватываемых киноискусством.

В недавнем прошлом, при суженном кинопроизводстве, достаточно было выпустить несколько фильмов, сходных между собой по темам или жанрам, как немедленно возникала угроза однобокого развития всей кинематографии. Так, длительное время существовал у нас возникший под воздействием культа личности опасный крен в сторону историко-биографических картин. Рискованным оказалось и влечение к фильмам-спектаклям. Весьма быстро это полезное и в разумной мере законное влечение превратилось в род недуга, последствия которого, кстати сказать, и до сих пор еще не совсем нами залечены.

Новый тематический план подтверждает, что даже при достигнутом (далеко не предельном!) уровне кинопроизводства, когда отдельные тематические и жанровые участки можно еще упрекнуть в отставании, все же общая угроза какой-либо односторонности миновала. Уже теперь ясно также, что в дальнейшем разделы темплана будут представлены пропорционально их значимости и это обеспечит гармоничное развитие нашего киноискусства.

Особенно важно, что новый тематический план знаменует собой решительный поворот киноискусства к темам современности.

Еще не так давно герои исторического прошлого были не только главными, но чуть ли не единственными героями экрана. Как бы уважительно ни относиться к выдающимся людям истории и как бы ни была велика воспитательная сила примера, который они преподали нам своим жизненным подвигом, за ними все же никак нельзя признавать прав на монопольную роль в киноискусстве.

Эта истина стала всеобщим достоянием каких-нибудь три года назад. С того времени положение начало резко меняться. Задача заключалась, конечно, не в том, чтобы полностью вытеснить с экрана историческую тему (как упрощенно подумали было на первых порах любители вредных противопоставлений), а в том, чтобы она заняла в нашем киноискусстве подобающее ей место. И вот уже теперь более половины сценариев, перечисленных в плане, заселены нашими современниками, простыми людьми, подлинными героями советской действительности, представителями нашего великого народа.

Чтобы нагляднее представить, как разнятся между собой прежние и новые киногерои, небезинтересно сравнить, каковы их занятия, специальности, положение в обществе.

Крупные государственные деятели, полководцы, гении науки и искусства — вот, оказывается, какое высокое положение чаще всего занимали главные герои послевоенных фильмов, вот какие были среди них самые распространенные, «массовые» профессии!

А вот подлинно массовые профессии героев будущих кинопроизведений 1955—1956 годов.

Сталевары и хлеборобы. Водители автомашин и строители ГЭС. Угольщики Донбасса, Караганды и нефтяники Каспия, Башкирии. Металлисты и милиционеры. Участковые врачи и геологи. Партийные работники и строители домны. Рядовые ученые, лаборанты, использующие атомную энергию в мирных целях. Солдаты, сержанты и офицеры Советской Армии. Продавцы универмага и педагоги. Пианисты и певцы. Хлопкоробы и чабаны. Пилоты и матросы. Новоселы целинных земель и экспоненты ВСХВ. Конструкторы и изобретатели. Колхозные физкультурники и народные судьи. Сельские механизаторы и участники художественной самодеятельности. Строители автострады и пограничники. Члены рыболовецкого колхоза и китобои. Альпинисты и следователи. Животноводы и зоотехники. Мичуринцы и автозаводцы. Железнодорожники и машиностроители...

Трудно переоценить особо важную значимость и далеко идущие следствия этого интереснейшего и многообещающего начинания в киноискусстве наших дней!

Можно, конечно, предполагать, что не все герои достигнут одинаково высокого уровня типизации — неравной окажется заложенная в них сила художественного обобщения. Допустим, не каждый выразит собой всю полноту художественной и жизненной правды. Но разве не ясно, что даже и при этом ограничительном условии все они в совокупности, в м а с с е своей могут составить собирательный, многоликий образ нашего народа — образ, на тысячах гранях которого сверкающими отблесками, радужными искрами отразится сегодняшний светлый день нашей Родины!

Как укрепится от этого давняя и преданная любовь советских людей к самому важному из искусств!

Как возрастет притягательная сила нашего кино для многих миллионов зарубежных зрителей, всегда жаждущих близкого знакомства с жизнью простого человека социалистического общества!

Во все времена в искусстве всех народов художественное освоение современности, познание окружающей действительности, глубокое про-

никновение в ее сущность и выражение этой сущности в образах — это самый трудный путь в творчестве. Но именно он-то наиболее благороден, привлекателен и плодотворен. На этом пути и создавались бесценные произведения искусства, оставившие неизгладимый след в художественном развитии человечества.

Вот почему поворот нашего кино к темам современности, обещая появление новых выдающихся произведений, в то же время неизмеримо повышает ответственность авторов, требует мобилизации наших лучших творческих сил.

В обеспечении сценариями кинопроизводства 1955—1956 годов должен принять активное участие почти весь состав сравнительно немногочисленного отряда кинодраматургов-профессионалов: М. Папава, Б. Чирсков, Е. Габрилович, М. Смирнова, А. Каплер, Е. Помещиков, Н. Рожков, М. Блейман, К. Исаев, А. Спешнев, А. Филимонов, Г. Колтунов, В. Алексеев, В. Крепс и другие, многие молодые сценаристы, а также ряд кинорежиссеров, являющихся одновременно и кинодраматургами: А. Довженко, Г. Александров, М. Ромм, С. Герасимов.

По сравнению с прошлым в этом году многократно увеличивается падающая на писателей доля ответственности за обеспечение кинопроизводства сценариями. В плане можно встретить фамилии многих литераторов — и тех, кто только дебютирует в кинодраматургии, и тех, кто уже не раз посвящал свое творчество экрану. Это Н. Погодин, К. Симонов, А. Корнейчук, А. Штейн, В. Катаев, С. Михалков, В. Кожевников, А. Первенцев, В. Василевская, Л. Никулин, В. Шкловский, Г. Троепольский, Д. Гранин, В. Тендряков, В. Некрасов, Н. Чуковский, А. Арбузов, О. Берггольц, В. Розов и многие другие.

Исключительное значение для развития нашей многонациональной кинематографии имеет тот факт, что к написанию сценариев привлечено немало писателей союзных республик: О. Гончар, Л. Дмитерко, В. Собко, К. Крапива, А. Мовзон, А. Макаенок, С. Чиковани, С. Вургун, А. Белиашвили, Г. Келбакиани, А. Уйгун, А. Тажибаев, С. Улуг-Зода, М. Гусейн, Ш. Хусаинов, В. Абызов, Г. Леберехт, А. Саар, Ю. Ванаг, В. Вальсюнене, Л. Корняну и другие.

Заслуживает быть отмеченным тот факт, что к созданию сценариев привлечены корейский писатель Ким Ван Ку («Рассвет на Востоке») и индийский писатель и кинодраматург А. Аббас («Хождение за три моря»). Эта практика, очевидно, получит значительное развитие в будущем.

Расширение кинопроизводства, поворот к современности и привлечение большого количества авторов нашли также свое выражение в тематическом и жанровом разнообразии планируемых фильмов, чего так не хватало советскому киноискусству в послевоенное время.

Однако, как уже говорилось, новый тематический план полностью отражает в себе то обстоятельство, что наша кинематография переживает сейчас специфические трудности, еще не до конца преодолев многие недостатки прошлого периода своего развития. Больше того, анализ плана обнаруживает, что многие разделы и звенья кнематографии (и особенно сценарный участок!) оказались неподготовленными к решительному и быстрому развертыванию кинопроизводства.

Нельзя прежде всего считать нормальным, что план появился незадолго до конца первой половины года. Слишком много времени заняло составление плана главным управлением по производству фильмов. Представляемые им варианты неоднократно возвращались Министерством культуры СССР на доработку. Эта затяжка вредно отразится в дальнейшем на ритмичности производства и выпуска фильмов.

Не случайно, что, утверждая тематический план, Министерство культуры СССР одновременно напомнило республиканским министерствам культуры, главному управлению по производству фильмов и директорам киностудий о необходимости обратить главное внимание на разработку в киноискусстве наиболее значительных тем жизни советского общества, на создание фильмов о борьбе рабочего класса, колхозного крестьянства и советской интеллигенции за неуклонное развитие тяжелой индустрии, за претворение в жизнь исторических решений январского Пленума ЦК КПСС, фильмов, раскрывающих темы нерушимого союза рабочего класса и крестьянства, руководящей роли Коммунистической партии в жизни нашего общества, дружбы народов СССР, фильмов, воспитывающих советский патриотизм, высокие духовные качества советских людей.

Такое вынужденное напоминание означает, что в отношении важности и актуальности тем не все обстоит благополучно в только что утвержденном плане.

И действительно, в плане выпуска 1955 года фильмы о рабочем классе, например, представлены лишь четырьмя названиями: «Счастье Андруса» (киностудия «Ленфильм»), «Они спустились с гор» (Тбилисская киностудия), «Пути дружбы» (киностудия «Ленфильм») и «Зеленые огни» (Минская киностудия). Первый фильм рассказывает о судьбе эстонца, рабочего сланцевого завода, второй — о молодых сталеварах Грузии и их уральских учителях, третий — о достоинстве и чести советского рабочего, шофера-дальнорейсовика и, наконец, четвертый — о машинисте паровоза, инициаторе вождения тяжеловесных составов.

Достаточно ли такого количества?

Если мы вспомним, что за все послевоенные годы на экраны было выпущено тоже четыре фильма о рабочем классе, то четыре новых фильма, планируемых в одном этом году, покажутся, конечно, шагом вперед.

Вряд ли надо доказывать, однако, как ничтожно мало этого, если говорить о наших потребностях.

Кроме того, названные здесь фильмы по замыслу их авторов не претендуют ни на масштабность изображаемых событий, ни на широту отражения жизни всего нашего общества. И хотя в каждом отдельном случае такой замысел правомерен, нельзя все же не пожалеть, что в 1955 году наша кинематография не развивает успеха, завоеванного ею в фильме «Большая семья» — лучшем кинопроизведении о современном рабочем классе.

Здесь, в наиболее важном разделе плана, особенно наглядно проявилась неподготовленность кинематографии к тому, чтобы в кратчайший срок ликвидировать свое отставание. Для этого раздела плана 1955—1956 годов в сценарных портфелях киностудий не оказалось ни одной капитальной работы кого-либо из лучших наших писателей-драматургов. А нормально ли, что, кроме И. Хейфица и Л. Лукова, ни один из крупных мастеров кинорежиссуры не занят сейчас подготовкой фильма о рабочем классе, то есть не разрабатывает ведущую тему советского киноискусства?

Нельзя равнодушно пройти мимо этого факта, смириться с таким прохладным отношением к важнейшей задаче и не привлечь к ней главного внимания, не сосредоточить на ее решении главных усилий. Если не появятся на экране подлинно художественные образы людей индустриального труда, показанных в единстве их производственной деятельности, общественной и личной жизни, то как же сможет выполнить свою высокую миссию советское киноискусство, призванное помогать партии и правительству в коммунистическом воспитании трудящихся, в мобилизации

творческих сил и инициативы советского народа на решение общегосударственных задач, на строительство коммунизма?

Требуют внимания и всемерного развития и некоторые другие разделы плана.

Так, явно нуждается в дополнениях слабо представленный в плане раздел, посвященный фильмам о Советской Армии и Военно-Морском Флоте. Здесь не нашел отражения выдвинутый проведенным недавно Всесоюзным совещанием по военно-художественной литературе ряд новых положений, связанных с правильным освещением некоторых периодов истории Великой Отечественной войны.

Досадным пробелом плана является также отсутствие фильмов о жизни советского студенчества.

О неподготовленности сценарного участка к решению больших задач, выдвинутых перед кинематографией, и о необходимости подтянуть творчество кинодраматургов до уровня этих задач свидетельствует еще один весьма существенный недостаток тематического плана.

Известно, что самые лучшие наши фильмы были произведениями подлинно оригинальными. Смело вторгаясь в действительность, их авторы зачастую оказывались первооткрывателями новых для всего советского искусства тем — они осваивали никем еще не поднятые жизненные пласты, вели за собой мастеров смежных искусств.

За последние годы, однако, кино в значительной степени утратило прежний творческий приоритет. Прямым последствием снижения у деятелей кино этого боевого духа новаторства является непомерно большое количество запланированных экранизаций.

В самом деле, нельзя занести в актив киноискусству, как таковому, то обстоятельство, что треть фильмов выпуска 1955 года и почти половина (!) фильмов плана 1956 года ставятся не по оригинальным, вполне самостоятельным произведениям кинодраматургии.

Конечно, приспособленные для экрана романы, повести и пьесы, ранее завоевавшие популярность в своем первородном состоянии, тоже могут обрести значительные достоинства. Бывает также, что в результате подлинно творческого подхода к экранизации возникает новое, почти самостоятельное произведение искусства.

Но так ли уж часто это случается?

И не умаляет ли кинематограф собственную роль, когда чересчур увлекается экранизациями, извращая нормальные формы своей связи с литературой?

Плохо, что в основном на экранизациях строятся наиболее важные разделы плана, то есть именно те, в которых крайне желательна была бы творческая инициатива кинематографистов. Так, из четырех произведений, названных в разделе «Фильмы на историко-партийные темы» (1955 г.), только одна работа является оригинальной, остальные же ставятся по известным всем романам. А как много экранизаций в плане 1956 года! Из одиннадцати фильмов о рабочем классе их шесть, из тринадцати фильмов о советской молодежи — семь, из восемнадцати фильмов для детей — четырнадцать, из пяти фильмов о Советской Армии — четыре! Трудно признать такое положение закономерным.

Утвержденный тематический план представляет собой обширную программу действий. Он не только определяет работы, которыми заняты студии сегодня. Выявив отстающие участки, план тем самым указывает направление новых творческих поисков, намечает пути общего подъема идейно-художественного уровня нашего киноискусства.

Уместно напомнить, что многие предшественники этого плана претерпевали в процессе претворения в жизнь весьма значительные изменения

и по своему содержанию и по срокам. К примеру, из предыдущего плана (изданного в 1953 году) так и не были поставлены семнадцать фильмов (в том числе шесть — о рабочем классе!); кроме того, двадцать три названия перекочевали в новый план (в том числе пять — в план 1956 года).

Любопытно, что «кочующие» произведения меняли не только киностудии и свои наименования, но и авторов и даже материал. Сценарий З. Маркиной «Джигиты», значившийся ранее за Ашхабадской киностудией, поскольку он рассказывал о разведении местной ахалтекинской породы скакунов, попав теперь на Одесскую киностудию, почему-то начал излагать историю «о смелых и ловких джигитах Кабарды»... Непонятно, как же в данном случае можно ожидать, что получится яркое, свежее произведение, в котором почувствовалось бы, что авторы досконально знают дело, глубоко вникли в национальные особенности и т. д.

Что же подсказывает прошлый опыт планирования?

Казалось бы, солидное время, израсходованное на разработку плана (и, надо думать, на тщательную проверку его реальности), гарантирует от случайностей. Фактически же после утверждения плана в нем всякий раз обнаруживаются уязвимые пункты. И характерно, что неприятные случайности обычно гнездятся как раз на тематически наиболее важных участках. Поэтому-то для успешной реализации плана требуются твердый контроль и такое профилактическое наблюдение за сроками, которое исключало бы пролонгации, ставшие поистине бичом кинопроизводства.

Нужна неустанная забота о повышении идейно-художественного уровня фильмов и такая требовательность, при которой качество каждой картины укрепляло бы общую силу воспитательного воздействия кино, решительно повернувшегося к современности.

Но, преодолевая свое отставание от современности, наше киноискусство сумело отстать от истории: прославившись три десятилетия назад «Броненосцем «Потемкиным» и «Матерью», поведавшим миру о памятных днях первой русской революции, оно выпустит к пятидесятилетию «генеральной репетиции» только один новый фильм — «Мать»... И (судя по плану) лишь в следующем после юбилейной даты году появится второй фильм — «Пролог».

Из этого поучительного факта надо сделать серьезные выводы. Ведь часть фильмов нового плана увидит свет в 1957 году, когда повсеместно будет торжественно отмечаться сорокалетие Октябрьской революции. Как почетна роль этих фильмов! И как велика ответственность их авторов!

Новым планом пока предусмотрено только несколько фильмов, посвященных этой теме. Приказ министра культуры СССР предписывает развернуть работу по подготовке специальных сценариев. Используя свой богатейший опыт, возрождая традиции постановки монументальных произведений, впечатляющих эпической широтой, советское кино должно создать новые фильмы, которые отразят всемирно-историческое значение событий незабываемого 1917 года и величие подвига нашего народа, создавшего первое в мире социалистическое государство.

Славному коллективу советских киноработников предстоит работать так, чтобы к исторической дате — сороковой годовщине Великого Октября — большая советская кинематография пришла во всеоружии своих современных производственных и творческих возможностей.

ЗА БОЕВУЮ КИНОПУБЛИЦИСТИКУ

Проведенное в конце мая Всесоюзное совещание работников документальной кинематографии, в котором приняли участие ведущие творческие и руководящие работники всех киностудий страны, показало, какими неисчерпаемыми возможностями располагает советская кинохроника для яркого и интересного показа жизни нашего общества, достижений рабочего класса, колхозного крестьянства, интеллигенции в деле дальнейшего подъема социалистической экономики. Лучшие фильмы, киножурналы и отдельные сюжеты убедительно свидетельствуют о том, что наши кинопубликисты могут содержательно, остро и оперативно откликаться на самые злободневные и волнующие темы дня.

Вместе с тем совещание показало, что среди проблем, рождаемых производственной и творческой практикой, есть еще много нерешенных, и это тормозит дальнейшее развитие, снижает идейно-художественный и технический уровень кинопубликистики.

Совещание наметило ряд мероприятий, направленных на совершенствование мастерства кинопубликистов, всемерное развитие документальной кинематографии и подъем ее на такой уровень, который соответствует задачам, выдвинутым партией перед нашей страной, перед всем советским народом.

* * *

Советское документальное кино как вид киноискусства — это боевое оружие Коммунистической партии, призванное силой больших публицистических обобщений, неопровержимой логикой жизненных фактов и явлений, подлинно партийной страстностью и принципиальностью служить делу коммунистического строительства, делу коммунистического воспитания трудящихся.

Глубоко и четко определил В. И. Ленин главную идейно-политическую задачу советской кинохроники как «образной публицистики», призвав строить ее «в духе той линии, которую, скажем, ведут наши лучшие советские газеты». Это значит — в боевом, наступательном духе коммунистической печати, в духе ленинской «Правды», с партийным, страстным отношением к показываемым событиям. Это исключает сухой регистраторский подход к явлениям нашей действительности, объективистскую позицию стороннего наблюдателя и требует от киножурналиста проникновения в самую глубь жизни, ее большого знания, смелости и принци-

пиальности, умения быстро, с настоящей оперативностью газетчика разобраться в материале, творчески осмыслить его и воплотить на экране в образной и увлекательной художественной форме.

На совещании во вступительном слове заместителя министра культуры СССР В. Сурина, в основных докладах — Н. Кастелина («О повышении идейно-художественного уровня кинохроники»), В. Осьминина («Об улучшении качества киножурнала «Новости дня», о повышении его оперативности»), Р. Григорьева («Образ советского человека в кинохронике») — отмечалось, что за последние годы наша кинопублицистика получила широкое развитие. Она непрерывно совершенствовала методы показа жизни, шла по пути повышения идейно-художественного уровня произведений и профессионального мастерства киножурналистов, расширяла свою тематику. Уже накоплен богатый творческий опыт создания ярких и волнующих публицистических кинопроизведений на самые актуальные и животрепещущие темы дня.

Бурное развитие получила документальная кинематография национальных республик. Важную роль сыграла в этом созданная в основном на местных студиях большая серия (свыше 40 названий) кинофильмов о жизни союзных и автономных республик, о расцвете их экономики и культуры, о торжестве ленинско-сталинской национальной политики. При всех порой и серьезных недостатках в построении обзорных картин трудно переоценить их познавательную роль и воспитательное значение. По существу, за сравнительно короткий срок был подготовлен целый киноатлас Советского Союза. На создании этих картин под руководством крупных мастеров документальной кинематографии в республиках вырос большой отряд документалистов — сценаристов, режиссеров, операторов, редакторов, овладевших мастерством кинопублицистики, техникой цветных киносъемок. Накопленный опыт позволил национальным студиям перейти к производству художественных цветных фильмов.

Нельзя согласиться с точкой зрения отдельных участников совещания (И. Копалиным, Р. Карменом и другими), которые попытались неудачи некоторых фильмов о республиках отнести за счет самой темы и природы так называемого «обзорно-повествовательного фильма». Правда, появлялись у нас серые, безликие, стандартные произведения. Можно ли сравнить, например, хороший фильм М. Слуцкого «Советская Киргизия» с таким посредственным, холодным произведением, как «Коми АССР» Н. Соловьева. Значит, дело не в мнимом пороке самого замысла создания кинофильмов о республиках, а в степени художественного мастерства автора.

Из года в год обогащалась тематика и идейно-художественное содержание нашей документальной кинематографии. Стремясь наиболее выпукло, полно и наглядно отразить в кинопублицистике труд советских людей по дальнейшему подъему всех отраслей народного хозяйства, документалисты неустанно ищут новые выразительные средства, переходят от создания широких по теме, повествовательно-обзорных фильмов к локальным темам, материал которых сконцентрирован вокруг одного явления или события, что позволяет раскрыть его в напряженном и динамичном сюжете, в действии, в борьбе человека с препятствиями.

Глубоко ошибаются те, кто высокомерно считает, будто документальная кинематография существует на правах какого-то искусства «второго сорта». Всей своей историей и многими последними достижениями она доказала, что является настоящим, боевым искусством образной публицистики. Это факт, что одно из лучших в послевоенные годы кинопроизведений «Повесть о нефтяниках Каспия» (Р. Кармен, И. Осипов, А. Зенякин, Д. Мамедов и другие) своей образностью в обрисовке

человека, высоким уровнем художественного мастерства, правдивым показом жизни, авторским темпераментом значительно перекрывает многие произведения последних лет в художественной кинематографии. Не случайно А. Фадеев на одном из пленумов ССП СССР, говоря о необходимости познавать и правдиво показывать подлинную жизнь, находить выразительную художественную деталь, многогранно обрисовывать людей, призывал писателей учиться у авторов «Повести о нефтяниках Каспия».

Чертами самобытности и таланта отмечен небольшой киноочерк О. Подгорецкой, Э. Марьямова, И. Грека «Дорога в тайге», посвященный трудовым подвигам рабочего класса.

Фильмы «Первая весна» (И. Посельский, А. Медведкин) и «Пробужденная степь» (Б. Небылицкий) интересно рассказали о широком патриотическом движении колхозников и советской молодежи, горячо откликнувшихся на призыв партии и правительства освоить целинные земли.

Большой вклад в искусство документального кино внесли наши кинокартины о жизни бывших колониальных стран, борющихся за свою свободу и независимость. Недавно на экраны был выпущен новый кинофильм Р. Кармена, В. Ешурина, В. Мухина «Вьетнам» — взволнованное повествование о героическом народе Вьетнама, его борьбе за честь и свободу родной страны, за мир между народами.

С большим интересом просмотрели советские зрители кинофильмы, снятые кинооператорами Центральной студии документальных фильмов: «По Индонезии» (В. Микоша, И. Сокольников) и «По Сирии» (И. Горчилин, С. Киселев).

Среди многих фильмов, посвященных пребыванию в СССР различных иностранных делегаций, особенно выделяются «Глазами англичан» (Л. Кристи, К. Райт) и «Гости из Индии» (С. Репников, К. А. Аббас и другие). Они подкупают живостью репортажных съемок, многочисленными, тонко подмеченными деталями, своим мягким юмором и в целом верно передают чувство радушия и сердечности, с которым советские люди встречают иностранных гостей.

В этом году операторами Дальневосточной студии кинохроники В. Гулиным, С. Медынским и А. Вергуном был снят цветной киноочерк «Тигроловы», увлекательно рассказывающий о таежных охотниках.

Анализ этих удачных произведений, сделанный в докладах и многих выступлениях на совещании, показал, что советские документалисты совершенствуют свое художественное мастерство, работая в самых разнообразных жанрах.

Довольно широкое развитие получил у нас жанр документально-биографического фильма с такими его образцами, как произведения режиссера С. Бубрика, посвященные Льву Толстому, Маяковскому, Чехову.

С каждым годом не только совершенствуется качество, но и растет количество выпускаемых фильмов, киноочерков и киножурналов. В докладе Н. Кастелина указывалось, что только в 1954 году киностудии выпустили 1148 номеров киножурналов, 184 документальных фильма, киносчерков и специальных событийных выпусков. На двадцати четырех студиях, создающих кинохронику, работает 104 режиссера и 221 кинооператор — большой и сильный отряд неутомимых, горячих, зорких журналистов экрана. Где только не встретишь их? Они и на льдах центральной Арктики, и в песках Средней Азии, и в далекой Аргентине, и на стройках Москвы...

Докладчики и все выступавшие отмечали, что наша кинопубличистика при многих ее достижениях все еще отстает от бурно развивающейся

жизни, от высоких, растущих изо дня в день требований и эстетических вкусов зрителя. На экраны страны зачастую выпускаются посредственные в идейном и творческом отношении произведения, обедненно показывающие советскую действительность.

Нельзя не отметить при этом, что на совещании почти совершенно не разбирались слабые фильмы и киноочерки. А это помогло бы преодолеть многие наши недостатки.

Участники совещания вскрыли и подвергли резкой и принципиальной критике недостатки в производственно-творческой деятельности киностудий. В выступлениях В. Пястолова, В. Фатьянова, П. Шувалова и других разбирались условия работы местных студий хроники, критиковалась система руководства Главка и министерств культуры союзных республик этими студиями.

Партия придает огромное значение дальнейшему подъему основы основ всего народного хозяйства нашей страны — тяжелой индустрии. Перед советскими людьми стоят грандиозные задачи увеличения производственной мощи предприятий тяжелой промышленности на основе широкого внедрения в производство достижений науки, техники, передового опыта, смелого новаторства и изобретательства. Кинохроника призвана всемерно помогать партии, правительству и нашему народу в выполнении этих задач. Она располагает для этого поистине безграничными возможностями. Помимо документальных фильмов и киноочерков в нашей стране выпускается 32 киножурнала. Киноперіодика прежде всего и обязана систематически, в самой доходчивой и наглядной форме популяризировать работу передовых металлургических и машиностроительных предприятий, шахт, нефтепромыслов, электростанций, строек, железнодорожного и водного транспорта, активно пропагандировать передовые методы труда.

Но пока еще кинохроника бессистемно, мало и неинтересно решает эту задачу. Так, киножурнал «Сибирь на экране», обслуживающий крупные промышленные центры — Кузбасс, Кемерово, Сталинск,— за восемь месяцев 1954 года поместил всего лишь девять сюжетов на промышленные темы. В киножурнале «Советская Украина» металлургам Запорожья было посвящено всего два сюжета. Очень бедно освещался Донбасс и другие индустриальные центры Украины.

В исторических решениях Коммунистической партии, направленных на дальнейший подъем народного хозяйства нашей страны, поставлена задача на базе всемерного развития тяжелой промышленности добиться коренного подъема всех отраслей сельского хозяйства. В 1956 году предстоит расширить посевы на целинных и залежных землях не меньше, чем до 28—30 млн. гектаров. К весне текущего года в этих районах создано 300 новых зерновых совхозов. Январский пленум ЦК КПСС особо подчеркнул, что одним из крупнейших резервов производства зерна является расширение посевов кукурузы. К 1960 году площади под кукурузу должны быть доведены не менее, чем до 28 млн. гектаров.

Важнейшей и почетнейшей задачей хроникально-документальной кинематографии и прежде всего киноперіодики является широкий и всесторонний показ борьбы советских людей за повышение урожайности всех сельскохозяйственных культур, за освоение новых земель, за внедрение кукурузы в сельскохозяйственное производство. Первостепенное значение в этом деле приобретает боевая и действенная пропаганда средствами кинопублицистики опыта новаторов и передовиков сельского хозяйства, достижений агротехнической науки.

Как отмечалось в докладе Н. Кастелина, за последние годы киножурналы значительно больше места стали отводить вопросам сельского

хозяйства. Особенно расширили сельскохозяйственную тематику «Советская Туркмения», «Советская Украина», «Советская Латвия», «Советская Литва». В отдельных киножурналах («Советский Казахстан», «Наш край», «Советская Литва») появились злободневные сюжеты о кукурузе, об освоении целинных земель и т. д.

Однако в большинстве киножурналов вопросы развития сельского хозяйства и опыт его передовиков освещаются крайне недостаточно.

Кому, как не казахстанским кинохроникерам, следовало из номера в номер публиковать сюжеты об освоении целинных земель? Между тем в 48 номерах киножурнала «Советский Казахстан» за 1954 год было помещено всего 27 сюжетов на эту тему. К сожалению, выступивший на совещании директор Алма-Атинской киностудии Р. Семенов так и не сказал, как же в дальнейшем казахстанские киножурналисты собираются освещать важнейшие события жизни своей республики.

Плохо обстоит дело в этом отношении и в других республиканских киножурналах.

Исключительно важную роль в пропаганде партийных решений призван играть всесоюзный киножурнал «Новости дня», выпускаемый Центральной студией документальных фильмов, — самый массовый и популярный вид кинохроники, получивший широкое распространение в нашей стране и за рубежом. За последнее время лицо журнала заметно изменилось, шире и разнообразнее стала его тематика. Однако «Новости дня» оказались неподготовленными к тому, чтобы немедленно после январского Пленума ЦК КПСС выступить с серией сюжетов, пропагандирующих передовой опыт работников промышленности и сельского хозяйства.

Редакция «Новости дня» зачастую слишком общó и поверхностно руководит операторами при разработке основных тем о развитии промышленности и сельского хозяйства, поэтому целеустремленности в освещении этих тем до сих пор не было достигнуто.

Выступавшие на совещании В. Пястолов, В. Кагарлицкий, В. Фатьянов и другие справедливо критиковали работу редакции «Новостей дня» по руководству своими корреспондентами на местных студиях.

Пропаганда средствами кинопублицистики передового опыта новаторов промышленности и сельского хозяйства неразрывно связана с решением творческой проблемы показа человека в произведениях документального кино. Основное достоинство лучших картин последнего времени («Повесть о нефтяниках Каспия», «Первая весна», «Дорога в тайге») заключается именно в том, что их создателям удалось многообразно, правдиво и поэтично обрисовать людей, дать верное публицистическое обобщение характера советского человека — умного, волевого, целеустремленного, смело преодолевающего любые трудности и препятствия на пути к цели, к достижению победы.

Вопрос о показе человека в кинохронике занял центральное место в докладе Р. Григорьева и выступлениях многих творческих работников. Они указывали, что в большинстве фильмов и киножурналов образы наших современников, как правило, нивелированы и представляют собой альбомные фотопортреты, не вызывающие у зрителя никаких чувств и мыслей. Киножурналисты не освоили еще в своей творческой практике богатого опыта, накопленного в показе человека, когда он становился подлинным героем киноповествования — активно действующим, проходящим через все основные события. Не придаток станка или машины, не мелькнувший на экране портрет, пусть хорошо снятый оператором, а живой, активный труженик, создающий и машины и все материальные и культурные ценности, — только таким хочет видеть зритель своих современников в фильмах и киножурналах.

С задачей углубленного и многогранного показа людей в произведениях документального кино прямо связана проблема литературного сценария публицистического фильма. Здесь приобретают важное значение вопросы построения, композиции полнометражной картины, киноочерка или сюжета в журнале, борьба с многочисленными проявлениями штампа и трафарета, серости и безликости и т. д.

Острая дискуссия разгорелась в связи с этим вокруг выступления оператора В. Ешурина, который, правильно отметив передовую, ведущую роль кинооператора-репортера в кинохронике, вместе с тем искусственно противопоставил оператора кинорежиссеру. Ешурин проявил также недооценку значения литературного сценария в документальном фильме как первоосновы кинопроизведения.

Нигилистическое отрицание роли режиссуры и литературного сценария в документальном кино связано с тем, что у нас еще почти совершенно не разработаны основные вопросы теории, не обобщена богатая практика кинопублицистики. Участники совещания правильно критиковали работу журнала «Искусство кино» и газеты «Советская культура», которые все еще мало уделяют внимания творческим проблемам кинохроники.

Нельзя раз и навсегда, на все случаи жизни решить, по каким видам кинопублицистики требуются литературные сценарии (или сценарные планы), а по каким нет. Нужно исходить из конкретных особенностей темы, нужно учитывать индивидуальные творческие данные, широту кругозора, талант, мастерство того или иного режиссера или кинооператора.

Практика показывает, что и для отдельных чисто событийных фильмов требуется литературный сценарий, и чем он будет лучше, тем выше поднимется идейно-художественный уровень кинопроизведения.

Практика показывает также, что оператор способен самостоятельно создавать интересные и яркие авторские работы, но в этом случае он выступает и как оператор и как режиссер, поэтому отрицание роли режиссуры в документальном кино вообще является надуманным и неверным.

Конечно, нужно смелее выдвигать способных операторов хроники на самостоятельную авторскую работу, но именно для этого им необходимо овладевать мастерством режиссера — мастерством композиции фильма, монтажа, работы с людьми и т. д.

Выступавшие на совещании Р. Григорьев, Р. Кармен, И. Копалин, М. Ошурков, В. Масс и другие справедливо указывали на то, как ответственна роль режиссера в документальном фильме и как велико значение оператора-журналиста в кинохронике. Страстные публицисты, выражающие свое партийное отношение к изображаемому событию, они должны находить такие кадры, которые обобщали бы отражаемые явления действительности и раскрывали зрителю тенденцию их развития.

Огромное значение в кинопублицистике имеет искусство кинорепортажа. О его безграничных возможностях свидетельствует богатый творческий опыт, накопленный советской документальной кинематографией. Репортаж события может сочетаться с репортажем чувств, когда оператор схватывает живую выразительную деталь в поведении, облике, настроении человека, раскрывающую его характер.

Р. Григорьев и выступавшие верно отмечали, что острое оружие кинорепортажа за последнее время несколько притупилось. Кинооператоры недостаточно инициативны и оперативны в поисках материала, на котором можно создать яркую репортажную зарисовку, сюжет или очерк; они не ищут деталей для более полной и точной характеристики своих героев.

* * *

Большое место на совещании занял злободневный вопрос борьбы с трафаретом, штампом, стандартом, со всеми его проявлениями в произведениях документальной кинематографии.

Многие выпущенные в прошлом году документальные фильмы, киноочерки и журналы страдают однообразием, сделаны по одному, раз и навсегда укоренившемуся стандарту. Трудно отличить два сюжета на одну тему, скажем, о передовых людях завода или о мастерах высоких урожаев, о стахановской вахте металлургов или о весеннем севе, об уборке урожая или о выпуске сверхплановой продукции.

В построении сюжетов, в изобразительном материале, в тексте ощущаются одни и те же приемы — бездумно используется стереотипная, казенная схема. Сюжеты, сделанные без малейшей попытки творчески осмыслить материал, как правило, бессодержательны, ничему не учат зрителя, не вызывают у него никаких эмоций и интереса и, по существу, являются отпиской, пресловутой канцелярской «птичкой», которой заполняется та или иная графа. И такой отпиской часто отделываются от важных в политическом отношении тем.

Только в самой суровой и беспощадной борьбе со всевозможными видами трафарета, шаблона, штампа можно добиться повышения художественного уровня кинопублицистики и творческого мастерства наших киножурналистов.

Известно, что кинохроника не достигает цели и притупляет свою идейно-политическую остроту, если она преподносит с экрана давно прошедшие, устаревшие факты, события и явления действительности. Пожалуй, самым крупным недостатком киножурналов, выпускаемых республиканскими студиями, а также журнала «Новости дня» являлись их слабая оперативность, неповоротливость, медлительность.

Периферийные журналы выпускались, кроме того, с недопустимыми нарушениями графика. В 1954 году по студиям кинохроники Российской Федерации 206 номеров киножурналов из 456 вышли с опозданием.

На Центральной студии документальных фильмов не были созданы все условия для того, чтобы материал, снятый для «Новостей дня», немедленно проявлялся, печатался, сразу же просматривался и включался в очередной номер киножурнала.

Можно привести многочисленные примеры того, с каким опозданием отражались в журнале важные события общественной, хозяйственной и культурной жизни страны (совещание у колхозного ученого Т. Мальцева, открытие памятника молодогвардейцам в Краснодоне, пуск Право-Егорлыкского канала, многие события международной жизни и т. д.).

Большое внимание совещание уделило улучшению качества дикторских текстов. В выступлении Ю. Каравкина приводились показательные примеры ремесленного отношения и, с другой стороны, примеры творческого подхода к такому важному компоненту публицистического кинопроизведения, как литературное слово.

Выступивший на совещании министр культуры СССР Н. Михайлов отметил, что деятели советского документального кино пришли к своему совещанию с фильмами, которые являются настоящим вкладом в искусство «образной публицистики». Он определил как главную задачу нашей документальной кинематографии неустанную борьбу за еще более высокий идейный и художественный уровень кинохроники. Цель кинохроники, сказал Н. Михайлов, заключается в том, чтобы, оперативно сообщая новое, мобилизовывать трудящихся на борьбу за успешное выполнение задач, поставленных партией и правительством перед советским народом. Поэтому советские кинопублицисты должны решать

в совершенной художественной форме главные темы, отражая развитие нашей тяжелой индустрии, подъем сельского хозяйства.

На совещании говорилось об огромных перспективах развития искусства образной публицистики.

Уже теперь кинодокументалистам надлежит позаботиться о том, чтобы к предстоящему 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции создать произведения, достойные этой знаменательной даты.

Неисчерпаемые и мало еще использованные возможности имеют кинодокументалисты для создания произведений, воспитывающих у нашего юношества благородные чувства патриотизма, беззаветной любви к своей Родине.

Все еще недостаточно кинохроника знакомит советского зрителя с событиями международной жизни. Назрел вопрос о выпуске периодического киножурнала, показывающего жизнь стран народной демократии, о более широком использовании в киножурналах хроники, получаемой из зарубежных стран.

При составлении тематических планов по документальной кинематографии необходимо предусматривать создание фильмов различных жанров—очерков, портретов, фельетонов, обозрений, длительных наблюдений, путешествий, рассказов о новой технике, о новаторах промышленности и сельского хозяйства. При этом следует показывать все многообразие жизни советского человека — его труд и отдых,— раскрывая его замечательные духовные качества.

Кинопублицистам предстоит проделать большую работу по резкому повышению литературного и кинематографического качества дикторских текстов, привлекая для их написания и создания литературных сценариев квалифицированных журналистов, писателей, сценаристов.

На качестве многих документальных фильмов отражается стремление режиссеров к искусственному увеличению метража, что делает картины затянутыми, скучными, вялыми и неудобными для проката.

Принципиальная и деловая критика и самокритика, создание подлинно творческой атмосферы, в которой должны проводиться на студиях обсуждения новых произведений документального кино, — вот путь к устранению многих недостатков и пробелов в сценарной, режиссерской и операторской работе, к улучшению идейно-художественного качества фильмов и киножурналов.

Всесоюзное совещание приняло обращение ко всем работникам документальной кинематографии, в котором призвало создавать яркие произведения киноискусства, показывающие все многообразие жизни советского общества.

Советское документальное кино — могущественное оружие массовой агитации и пропаганды, коммунистического воспитания и организации широких масс вокруг лозунгов и задач партии. Заострить и отточить это оружие, сделать его боевым, доходчивым и действенным — вот почетная и благородная задача всего отряда советских кинопублицистов.

Ю. ВИНОКУРОВ

ПУТИ СОЗДАНИЯ ОБРАЗА ПОЛОЖИТЕЛЬНОГО ГЕРОЯ

Дискуссии о положительном герое велись еще на заре советской кинематографии. Порой они принимали бурный и даже ожесточенный характер. Были и в те времена проповедники «идеального» героя, были рьяные защитники героя с ущербом и даже с гнильцой, что почему-то считалось верным признаком «живого человека». Были и «благоразумные» сторонники героя, не то чтобы слишком идеального, однако и не так уж гнилого... Разные были концепции и рецепты. В шуме критических боев можно было услышать и горестный глас практика, сетующего на то, что вот-де столько разных отменных суждений, а почему-то мелко и бледновато получается на экране положительный герой современности — *герой мирных трудовых будней*, что несоразмерен он со своей великой созидательной эпохой, что сплошь и рядом уступает он в живых чертах и красках отрицательному герою, который и пишется легче, и играется веселее, и смотрится интереснее.

Литературная дискуссия, бурно вспыхнувшая накануне Второго съезда советских писателей, показала, что острота проблемы отнюдь не притупилась. Конечно, много воды утекло с тех пор, как впервые возникла эта проблема. Уже не наивную, порывистую юность, а эру зрелости переживает сейчас советское киноискусство. На съезде в докладе о кинодраматургии было названо примерно сорок фильмов, в которых так или иначе, лучше или хуже, но были обрисованы образы положительных героев за период от Ледового побоища и до тридцатых годов нашего века включительно. Тут, конечно, есть чем похвастать, а кое в чем можно даже провозгласить приоритет киноискусства перед литературой. Однако, несмотря на огромные, неоспоримые прошлые успехи, все же в большом долгу перед народом наш кинематограф, который, имея мощную фалангу заслуженных, опытнейших мастеров и молодых талантов, не сумел в послевоенные годы (то есть за десять лет!) создать по-настоящему крупные и сильные образы *героев нашего времени*, людей труда, рядовых армии социализма.

Не случайно с трибуны второго писательского съезда раздавались призывы создавать образы Чапаевых советской промышленности и Корчагиных колхозных полей. Героя, равновеликого по масштабу и жизненному типизму Чапаеву и Корчагину, требует от советского искусства, и в первую очередь от киноискусства, наш народ, который хочет в правдивых,

художественных образах узнать самого себя, увидеть в поэтическом раскрытии благородную героическую сущность своего трудового подвига, понять природу радостей и печалей своей жизни. Такого героя требуют многие и многие миллионы людей земного шара, которые хотят через положительный образ советского человека вникнуть в жизнь новой, социалистической страны, «открыть» ее для себя, приобщиться к богатому и светлому духовному миру ее людей, утолить свою жажду из живительного источника ее морали, ее философии, ее простой человеческой правды, чтобы в созидательном усилии советского народа набрать силы для борьбы за свою собственную судьбу, за широкую, радостную, свободную будущность своих детей.

Не будет преувеличением сказать, что в зависимости от того, в какой степени сумеет наше киноискусство ответить на требовательный зов времени и как решит проблему положительного героя, определятся его дальнейшие пути развития, укрепится его ведущая роль в мировом киноискусстве.

Метод социалистического реализма, требующий от художника правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии, дает киноискусству многообразные возможности активно проникать в жизненные противоречия и конфликты, создавать многогранные образы, художественные типы, в которых отражены свойства, качества, связи и отношения существенные, необходимые, характерные для нашей эпохи. Типический образ (где единичное становится формой проявления всеобщего) является способом раскрытия сущности того или иного явления действительности, средством глубокого познания жизни и в конечном результате орудием действенного влияния на характер и направление ее развития. Такого рода орудиями и были образы Прометея, Фауста, Тартюфа, Хлестакова, Ноздрева, Плюшкина, Татьяны, Катерины и множество других. Разные художники, жившие в разные времена, творившие по-разному, достигали огромной силы проникновения в природу человека, в образ жизни своего народа, в суть основных явлений той или иной эпохи.

В приветствии Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза съезду писателей было подчеркнуто, что «в современных условиях метод социалистического реализма требует от писателя понимания задач завершения строительства социализма в нашей стране и постепенного перехода ее от социализма к коммунизму. Социалистический реализм дает возможность проявления широкой творческой инициативы, выбора разнообразных форм и стилей в соответствии с индивидуальными склонностями и вкусами писателя».

Это приветствие, анализируя фактическое положение вещей в нашем искусстве, напоминает художникам о поистине безграничном просторе, открытом для их творчества.

Советская кинематография богата мастерами самых разнообразных индивидуальностей. Не говоря уже об основоположниках советского классического киноискусства — В. Пудовкине и С. Эйзенштейне, можно назвать целую плеяду мастеров, имеющих свой яркий, своеобразный творческий почерк, свой стиль. И в то же время их творчество в совокупности представляет собой единый стиль социалистического реализма.

Поэтому особый интерес для теоретиков и критиков представил бы конкретный анализ творчества того или иного мастера в сравнении с творчеством другого. Было бы в высшей степени любопытно в связи с отдельными проблемами, эстетическими и философскими, исследовать, например, черты различия в работе С. Герасимова и И. Пырьева над положительными образами нашей современности. Или, скажем, проследить чер-

ты глубокого внутреннего родства в работах таких разных по своим индивидуальностям художников, как Ю. Райзман и С. Юткевич. Сравнительный анализ подобного рода дал бы возможность глубже проникнуть в сферу мастерства режиссеров и сценаристов и тем самым обогатить теорию и практику советского киноискусства. Это тем более важно сейчас, когда наметился определенный сдвиг к современной тематике, к созданию положительных образов современности.

В последнее время многие мастера кино, ранее работавшие над биографическими, историческими, эпически монументальными фильмами, обратились к бытовым темам — к произведениям, затрагивающим проблемы семьи, любви, ревности, дружбы и т. п. Естественно, что на первый план здесь выдвигаются простые люди с их судьбами, личными взаимоотношениями, с их внутренним духовным миром.

К этому циклу можно отнести напечатанный в журнале «Искусство кино» (1954, № 6) сценарий Е. Габриловича «Жена» и фильм И. Пырьева «Испытание верности».

Сопоставление этих двух произведений интересно прежде всего тем, что оно дает возможность проследить, как по-разному отражается в творчестве художников стремление ответить на призыв, прозвучавший с трибуны XIX съезда партии, смело показывать жизненные противоречия и конфликты, выявлять и раскрывать высокие душевные качества и типичные положительные черты характера рядового человека, создавать его яркий художественный образ, достойный быть примером и предметом подражания для людей.

Сценарий «Жена» и фильм «Испытание верности» построены на весьма сходном материале. В том и другом произведении отчетливо выражены попытки авторов углубиться в раскрытие реальных противоречий жизни, поставить и по-своему разрешить острые, жизненно важные проблемы морали и быта, изобразить внутренний мир советского человека, показать красоту его духовных качеств. Черты сходства этих произведений заключаются в том, что в них затрагиваются в сложных взаимосвязях вопросы семьи, дружбы, труда, морали. Черты же их резкого принципиального различия обнаруживаются в том, как авторы ставят и разрешают эти вопросы.

Обратимся поначалу к фильму «Испытание верности», созданному мастером киноискусства, который последовательно и упорно тяготеет в своем творчестве к положительным явлениям нашей современной действительности, к раскрытию лучших черт русского национального характера, к обрисовке облика простого человека, рядового героя нашего времени.

Многие авторы статей об «Испытании верности» весьма близко сходятся в определении его замысла и основного конфликта. М. Прилежаева («Литературная газета») полагает, что это фильм о любви. Трудно что-либо возразить против такого определения. Фильм действительно о любви. Л. Погожева («Советская культура») считает, что в центре фильма лежит драматическая история о муже, бросившем жену — «любящего, верного своего друга», что, «глядя на сцены, показанные в начале картины, ждешь, вот пройдет перед глазами, глубоко взволновав сердце, история жизни, судьба трех людей — Ольги, Андрея, Ирины, раскроются их характеры, они будут показаны в диалектике движения, в борьбе, и станут понятными поступки героев — и те, которые зритель одобрит, и те, которые с гневом осудит». Это, конечно, тоже справедливое соображение. Картина безусловно говорит и о муже, бросившем жену, и о судьбах людей. В том же направлении исследует замысел фильма П. Кузнецов («Правда»). «По замыслу новая картина — психологическая драма, —

пишет он.—И там, где авторы рисуют душевные переживания (разрядка моя. — *Ю. В.*) Андрея Калмыкова, Ольги и Вареньки, они добиваются большой художественной выразительности. Но способным артистам явно не хватает слов, когда надо изображать глубокие жизненные конфликты... За кадрами оказалось главное — история того, как Андрей выстрадал право на любовь жены». А. Караганов («Искусство кино») примыкает к предыдущим критикам в истолковании замысла фильма. «Здесь показана настоящая драма,— пишет он,— без ретуши, без смягчения, одна из тех драм, с какими мы все еще часто встречаемся в жизни и от каких мы нередко отмахиваемся в искусстве и критике». Он находит «сердцевину» драмы в отношениях Андрея, Ирины и Ольги. По его мнению, центр тяжести фильма перенесен на их «семейную драму».

Если принять за непреложную истину приведенные выше однотипные определения замысла и основного конфликта фильма, то, конечно, придется по законам логики признать небезосновательным ход рассуждений и выводы критиков о том, что «в поисках разрешения драмы любви, ревности, измены, разочарования (разрядка моя.— *Ю. В.*) авторы не пошли по трудному пути, по пути углубленного раскрытия характеров» (Л. Погожева), что «играть роль Калмыкова, человека, бросающего семью, трудно потому, что в этой роли много остается недосказанного» (П. Кузнецов), что «фактически все, что связано с работой Егора Лутонина над новым сортом чугуна, как раз и отмечено в фильме... хроникальной фрагментарностью» (А. Караганов).

Однако, если исходить не из желаемого, то есть не из того, что «увидели» критики, а из того, что фактически содержится в фильме, то по законам все той же логики придется признать, что выводы критиков по меньшей мере слабо обоснованы.

Ошибка, влекущая за собой целую цепь ложных рассуждений и выводов, заключается, по нашему мнению, в том, что критики неверно подходят к определению основного замысла фильма, в чем, правда, повинны в немалой степени и его создатели.

Вместо того чтобы задать вопрос: «зачем создано это произведение?» и таким единственно верным путем добраться до его идеи, а значит, и до сущности авторского замысла, критики задают себе вопрос: «о чем оно?» и, конечно, тут же совершенно правильно отвечают: о любви, о муже, бросившем жену, о «переживаниях» Андрея Калмыкова, о том, как он не «выстрадал права на любовь жены» и, наконец, даже о работе Егора Лутонина над новым сортом чугуна, не говоря уже о многом другом.

Нужно ли доказывать, что таким способом можно разобраться только во внешних признаках произведения? Если же поставить вопрос иначе, то есть попытаться на основе фактического материала самого произведения определить, зачем, ради чего оно создано, то сразу же центр тяжести переместится, и вышеизложенные критические концепции пошатнутся, окажутся односторонними. Станет совершенно очевидным, что фильм родился отнюдь не из потребности разработать во всех возможных перипетиях, деталях и нюансах «психологическую драму» Андрея, Ирины и Ольги. Это видно хотя бы из того, что, завязав драму Ольги, авторы тотчас же энергично завязывают вторую, еще более острого и напряженного характера, а именно — драму Вареньки, младшей сестры Ольги. Ясно, что смысл фильма совсем не в том, чтобы выяснить, как Андрей выстрадал право на любовь жены или как разочаровалась Варенька в Игоре Варенцове. И взаимоотношения Ольги, Ирины и Андрея, и история Вареньки, впопыхах полюбившей проходимца Варенцова,— обе эти достаточно сложные и острые человеческие коллизии по существу служат лишь условиями, необходимыми для выявления характера старика Лутонина,

который является центральным героем фильма, его основным положительным образом. Ответить на вопрос, зачем фильм, можно только в том случае, если принять такое его толкование.

С нашей точки зрения, фильм «Испытание верности» сделан ради того, чтобы всерьез поговорить о советской семье, выявить через положительный образ старика Лутонина те основы, на которых она зиждется. Фильм создан во имя того, чтобы провозгласить, утвердить, защитить эти основы, чтобы страстно и гневно восстать против того, что расшатывает, расщепляет советскую семью, подрывает моральные и нравственные устои нашего общества. Образ старика Лутонина, несущий в себе философию картины, не случайно рисуется авторами в его устойчивой данности — характер старика не «становится» и тем более не «перерождается», а наоборот, дается определившимся, готовым. Больше того, в нем доводится до предельного выражения именно его устойчивость, данность, незыблемость.

Характерным является то, что для раскрытия положительного образа главного своего героя авторы используют в качестве предлагаемых обстоятельств очень сложные драматические коллизии, предельно острые в смысле напряженности человеческих чувств и переживаний. Это видно уже по самым первым кадрам фильма — по сцене в машине, когда Андрей Калмыков в радостный предмайский день, вместо того чтобы ехать домой, к семье, к сыну, к жене, поворачивает к возлюбленной, на Бронную. Кажется, что в этой сцене и заключена завязка, вводящая в основной конфликт фильма. Немудрено, что многие критики захотели дальнейшего развития именно этой семейной коллизии. Поэтому-то А. Караганов преувеличил значение этой сцены. «Мы понимаем,— пишет он,— что «Бронная» — это не очередная интрижка легкомысленного попрыгунчика, а именно драма».

Но если, как мы полагаем, главным героем, основным положительным образом фильма является старик Лутонин и если именно через него проявляется основная идея фильма, нам необходимо доказать, что «драма» Андрея является всего лишь «подсобной», «вспомогательной» по отношению к драме лутонинской семьи и по своей потенциальной энергии не способна дать жизнь и движение полнометражному сюжету.

Воспользуемся свидетельством шофера Федора Ерохина — он много лет возит Андрея и знает его лучше других. Как человек положительный, честный, прямой, бесхитростный и внутренне цельный, он имеет определенную точку зрения на характер «драмы» Андрея и не скрывает этого. Федор безоговорочно осуждает поступок Андрея, который, впрочем, и сам отлично понимает, что поступает нехорошо.

— А вот еду и не могу иначе,— говорит Андрей,— тянет меня туда, Федор, тянет...

— Да что она вас, околдовала, что ли? — иронически спрашивает Федор.

— Да, видно, околдовала... — подтверждает Андрей.

«Тянет», «околдовала» — разве это те слова, которые идут от большого, настоящего чувства или даже страсти? Они слегка отдают душком мещанского лексикона. Так, бывало, судачили о проблемах любви и ее «роковой» власти домохозяйки... В «грустной шутке» (А. Караганов) Федора нет «сопереживания». За корректно-шутливой формой Федор не скрывает своего брезгливого презрения, ибо он считает всю эту любовную историю Андрея блажью, случаем... и, пожалуй, не без основания.

Характер взаимоотношений Ирины и Андрея отчетливо выявлен в сцене их объяснения. Бросается в глаза подозрительно патетический тон Андрея. Подчеркнуто мятущийся мужчина «трагически» играет пальцами

перед возлюбленной, которая «ужасно» любит его, но отнюдь не склонна больше довольствоваться ворованной любовью, а хочет иметь на Андрея «право», то есть желает ходить с ним в театр, по улице, к друзьям и, может быть, когда-нибудь иметь ребенка. (Весьма характерна последовательность ее желаний!) В переживаниях Ирины налицо и человеческая гордость, и женская обида, и боль. Однако, несмотря на обилие, а может быть, из-за обилия горьких слов, которыми Ирина бомбит любовника, почему-то возникает некоторое сомнение в силе и трагичности ее чувств.

— Я даже, когда ты уходишь, шучу, улыбаюсь, смеюсь, но, если бы ты только знал, как я страдаю и мучаюсь, когда остаюсь одна, как мне тяжело, обидно, горько, больно!

Горячие и, безусловно, искренние слова. Но, слушая их, ощущаешь, что «страсти» этой красивой, сильной, чувственной женщины уже кончились: любовницу потянуло к спокойной роли жены.

Трудно обмануться в характере переживаний Андрея. Вспомним, как он говорит с Ириной, какие слова находит для выражения своих «огромных» чувств:

— Ты чертовски права, но что делать, что делать?.. Я все понимаю, родная, но что я могу сделать, что я могу? Ты же знаешь, как все это сложно, трудно, черт!..

Тут, конечно, сразу видно, что человек мучается, однако заметно и то, что этому занятию он предался только сейчас, когда возлюбленная не захотела больше улыбаться, когда он, посматривая на часы, спешит домой, в свою семью. До этого все его вполне устраивало. Так что же здесь — космические масштабы чувства, гигантский характер, изнемогающий в поисках выхода из трагического положения, или, может быть, дело тут проще и мельче — сидячий образ жизни, излишний жирок, персональная машина и не так чтобы слишком, по горло, много дела в главке? Бывает такая напасть. Недаром умный Федор заметил: «Десятый год езжу с вами, а такое еще не видел».

Действительно, когда-то был Андрей другим, а теперь стал безвольным, слабым, лживым.

В немыслимо фальшивом тоне говорит он с женой:

— Чертовски виноват... Больше нет сил бороться... Я уж было хотел уехать куда-нибудь, скрыться... Я презираю и ненавижу себя, прости, ради бога... поверь, родная (и тут «родная» и на Бронной «родная»!), я был бы счастлив разорвать пополам свое сердце, разорвать свою душу, но я не могу... Я не могу больше обманывать тебя. Прости!

Нельзя предположить, что эта мещанская патетика, этот надрыв, коленопреклонение и тому подобное прорвались у актера самостийно, а не явились результатом замысла режиссера. Все эти элементы были продуманы, отобраны, организованы как средства характеристики сегодняшнего Андрея. Только характеристика эта оказалась, быть может, недостаточно точной и ввела в заблуждение наших критиков. И все-таки в словах Андрея: «Бежать куда-нибудь!» — нельзя не уловить потребности человека бежать от самого себя, от такого, каким он стал.

Нельзя не уловить и в простых словах Ольги: «А помнишь, Андрей...»,— сказанных в ответ на его возбужденную декламацию,— большую тоску, и горечь, и мудрое понимание того, что произошло с Андреем и почему произошло.

Ясно это и старику Лутонину, которому Андрей признается перед отъездом, что не Ольга, а сам он виноват в разрыве.

— А я знаю, Андрюша,— устало отвечает старик.— Отцу в своих детях всегда все видно — и плохое и хорошее... Стало быть, уезжаешь?..

— На Север, Егор Кузьмич.

— Что ж, это хорошо. Давно тебе пора проветриться. А то засиделся. В молодости вон какой был подвижной, а сейчас засиделся.

Вот, собственно, и вся суть дела. Андрей обидел хорошего человека, «любящего, верного своего друга». Обидел на всю жизнь. И делать тут нечего. «Этого уладить нельзя»,— говорит Ольга отцу. Исправить ничего невозможно, даже если бы Андрей и пытался «выстрадать право на любовь жены». Это было бы таким же никчемным и пошлым делом, как, допустим, «борьба Ольги за свою любовь», о чем, к сожалению, тоскуют некоторые критики. Что же делать дальше?

— Жить! — отвечает Ольга.— И быть верной первому и единственному своему чувству.

— Вырваться куда-нибудь на живое дело! — отвечает Андрей.

— Проветриться! — уточняет старик Лутонин.

— Может быть,— соглашаются с ними авторы,— когда-нибудь на путях большой трудовой нашей жизни найдет свое разрешение и эта «любовная драма», доставившая всем ее участникам столько боли.

Таким образом, мы видим, что цель авторов заключалась не в том, чтобы развить эту любовную историю как нечто самодовлеющее, а в том, чтобы дать ее в естественном подчинении более крупной теме — теме советской рабочей семьи, настроить зрителя на глубокое и серьезное восприятие этой главной проблемы.

Уже в экспозиции старика Лутонина авторы выявляют свое отношение к нему, дают ему свою художническую оценку. Они не скрывают, что горячо любят старика Лутонина — этого хорошего русского человека, честного советского труженика, юношески увлеченного своим любимым делом, отличного семьянина, нежного отца.

Принцип такой «открытой» подачи положительного образа авторы распространяют вплоть до внешних признаков. «Портрет» старика во всех его деталях ассоциируется с традиционными положительными образами старых рабочих-кадровиков, потомственных пролетариев, цеховых мастеров, знакомых нам по произведениям живописи, театра, литературы. Это сообщает образу старика дополнительную силу, но и создает дополнительную трудность его восприятия. В ассоциативных связях образ приобретает широту, емкость, глубину, собирательность, но теряет в оригинальности, самобытности, яркости, увлекательности.

Через образ старика авторы стремятся наиболее полно передать зрителю эмоциональное напряжение произведения. И зритель волнуется, видя, что хорошую, дружную рабочую семью Лутонина потрясают житейские бури.

Переживает тяжелую семейную драму старшая дочь Лутонина Ольга. Угроза еще более тяжелой драмы нависает над младшей дочерью — Варенькой. Эта вторая драма, по своим внешним признакам близкая к первой, словно замыкает заколдованный круг. Как же разобраться во всем этом? В каком направлении искать ответа на вопрос, где и в чем можно найти опору, чтобы уберечь семью от распада?

Образом старика Лутонина фильм должен ответить на эти вопросы, подсказать, как надо жить, чтобы семья не разрушилась, умела выстоять при любых жизненных непогодах.

В экспозиции дается главная, характерная черта Лутонина. Несмотря на свой преклонный возраст, он активно и темпераментно, на полном дыхании, живет бурной творческой жизнью своего завода, своего государства, своей страны, сражается на передовой линии трудового фронта. В содружестве с Петей Гребенкиным, с рабочим коллективом, с академиком Шекспиным он трудится над изобретением особого сорта чугуна, который по пределу прочности не уступает стали.

В этой спаянности с рабочим коллективом, в творческом труде — смысл и сила образа Лутонина как положительного героя современности, его высокая и благородная красота.

Укрепляя эту характеристику положительных качеств героя, авторы подключают к образу старика Лутонина образ Саввы Рябчикова, звучащий своеобразным обертоном. Это такой же, как Лутонин, жизнерадостный, полный молодой силы и бодрости человек. Он так же, как и Лутонин, плотью и кровью связан с рабочим классом. Бывший конторщик, а ныне «гроссбух» завода Рябчиков и рабочий Лутонин когда-то вместе были участниками маевки, отбивались от жандармов, сражались с юнкерами, брали Кремль. Трудный боевой путь революционной борьбы за рабочее дело, который они прошли рука об руку, сделал их друзьями на всю жизнь. И, когда Рябчиков и Лутонин рассказывают Пете Гребенкину и Васе Жучку — молодым рабочим — об этих своих славных днях и делах, становится понятным, что оба старика вечно молоды, сильны, жизнерадостны и прекрасны светлой человеческой красотой именно потому, что они берегут в своих сердцах святыню революционной рабочей традиции.

Эпизод этот как бы подготавливает развитие основной идеи фильма: в верности революционному делу, рабочему классу, общественному труду — наша жизненная сила, наша вечная молодость. Мы счастливы до тех пор, пока храним эту верность, бережем нашу советскую семью с ее моральными и нравственными законами, и мы становимся одинокими и несчастными, как только изменяем им. Именно таково философское наполнение, эмоциональный пафос эпизода. И все это подтверждается дальнейшим ходом действия, развитием судеб героев.

Бдительно-бережливое отношение к крепости своей семьи характерно для старика Лутонина. Когда Варя объявляет ему о своем решении выйти замуж за Игоря, старик с плохо скрытой тревогой говорит:

— Погоди, погоди... А хорошо ли ты этого Игоря знаешь?

— Конечно, хорошо, мы с ним уже почти два месяца знакомы.

— Два месяца!.. Куда как много. А я вот за твоей мамашей два года ухаживал, три раза сватов засылал, целое лето романсы под окном у ней распевал...

— Ну, это раньше так было,— отвечает ему сияющая от счастья девушка.— А сейчас совсем другое время...

— Нет, дочка, в таком святом деле у людей всегда один порядок должен быть,— с торжественной серьезностью говорит ей отец.— Ты ведь замуж не на год выходишь, а на всю жизнь.

— А вдруг он совсем не такой, как тебе кажется, совсем не такой,— вмешивается присутствующая при разговоре Ольга.

— Нет, такой, вот именно такой. Он хороший, умный, красивый, и я люблю его, понимаете, люблю,— плачет Варя.

— Ну и люби себе на здоровье,— утешает ее отец.— Счастью твоему никто мешать не собирается, только обождать малость надо, Варюша, присмотреться...

Старик понимает: немыслимо сейчас убедить Варю, что семья — это не только одна любовь. Настороженность старика, даже некоторая предвзятость по отношению к Игорю объясняются отнюдь не тем, что Игорь становится поперек дороги Пете Гребенкину, которого старик любит, как человека той же, что и он сам, «рабочей кости». В Игоре старик угадывает нечто такое, что противоречит всему лутонинскому, рабочему нутру, что-то скользкое, неуловимое, внутренне фальшивое, мещанское, чуждое. Отношение Игоря к людям, к труду, его карьеризм и эгоизм — все это идет вразрез чувствам, мыслям, жизненным представлениям, суще-

ству Лутонина. Драматическая новелла о любви Вареньки (несмотря на все недостатки в разработке этой новеллы) дает нам возможность лучше узнать, что же любит герой — старик Лутонин,— во что верует, чем дышит, что он ненавидит, против чего восстает.

Взаимосвязь и взаимообусловленность любви и ненависти в любом характере органична. Вскрыть такую связь и должен художник в процессе создания положительного образа, а тем более положительного героя нашей современности. Без этого может быть сконструирована только модель, состряпан показательный образец, сочинен рецептурный справочник добродетелей — в общем все, что угодно, но не живой образ положительного героя.

Не только в любви к своей естественной почве — к матери-родине, к своим родным по духу людям,— но и в ненависти к тому, что отравляет эту почву, раскрывается как личность положительный герой современности. Отрицая данную и притом единственную форму существования положительного образа, мы неизбежно придем к отрицанию принципа партийной оценки художником явлений действительности и отступим от основного положения марксистско-ленинской эстетики о характере отношений искусства и действительности.

Партийная оценка образа старика Лутонина выражена авторами в сильной степени. Порой он поднимается до публицистического пафоса. В этом смысле весьма показательна кульминационная сцена на даче Лутониных, где происходит «разоблачение» Игоря Варенцова. При всем том, что сцена поставлена несколько «впрямую», она все же с предельной силой и глубиной раскрывает идейный и философский смысл фильма в целом. Здесь получает свое наиболее полное выражение центральная тема фильма — тема большой советской семьи. Здесь находит развязку драматическая коллизия Вареньки, происходит решающий перелом в судьбах ряда основных героев и, наконец, в этой сцене доводится до наивысшего напряжения сила характера старика Лутонина.

Напомним вкратце содержание этой сцены. Игорь Варенцов — мелкая, нечистоплотная личность, эгоистическая натура, относящаяся ко всему на свете с позиций потребительства, паразит, для которого и семья Лутониных, и завод, и рабочий класс всего-навсего только необходимая ему питательная среда,— хочет уточнить с Егором Кузьмичом день своей свадьбы с Варенькой. Между тем от Рябчикова старик Лутонин узнал, что Игорь платит по исполнительному листу алименты.

— День свадьбы, говоришь? — внешне спокойно переспрашивает Лутонин.— Ну что ж, сейчас решим. У нас такие дела решаются коллективом, так сказать, семейным советом.

Старик созывает своих близких: Ольгу, Агнию, Варю, Боброва, Рябчикова и других. Сдержанно, не торопясь, с огромным трудом подавляя клокочущее в душе негодование, он задает Игорю несколько незначительных вопросов и вдруг в упор спрашивает, в который раз он женится.

Игорь. Я... не понимаю вас... Ну, конечно, первый.

Рябчиков. А как же, простите, вам доводится Клавдия Петровна?

Игорь. Какая Клавдия Петровна?

Рябчиков. Жена ваша, супруга!

Игорь. Жена? Но у меня пока нет никакой жены.

Лутонин. Неужто так и нет? А алименты по суду кому платишь?

Игорь *(рассмеявшись)*. Ах, вот вы о чем! Но это же недоразумение, совершенное недоразумение! Да, действительно, я выплачиваю некоторую сумму...

Варя. Игорь!

Игорь. Успокойся, Варюша. Выплачиваю по суду, то есть по ис-

полнительному листу, но это не жена моя, а мать, мама, Клавдия Петровна Варенцова, моя мама...

Ольга, Бобров, Лутонин, Рябчиков (*вместе*). Мать?

Варенцов. Да, мама. А что вы на меня так смотрите?

Лутонин. Выходит, ты родной матери, породившей тебя на свет, по исполнительному листу платишь, по суду, значит?

Варенцов. Видите ли, Егор Кузьмич, моя мамаша сама подала на меня в суд. Я ведь у нее единственный сын.

Агния. Что он говорит, Оля, что он говорит!

Предельный эгоизм, бессознательный, и оттого еще более страшный цинизм, пропитывает каждое слово Игоря. И против этого выродка и отщепенца восстает не только семья Лутониных, но все советское общество.

Боль, горечь, гнев, недоумение звучат в словах старика Лутонина:

— И откуда ты такой взялся? Учился ты ведь в нашей советской школе. Пионером, наверное, был, университет кончил — наш, советский. А ведь ежели тебя на излом поглядеть, то ничего в тебе советского и нет.

В приведенной сцене откристаллизовано содержание основного конфликта фильма — столкновение мещанско-потребительского принципа жизни с моральными нормами советского общества. В Игоре Варенцове авторы попытались выразить враждебную всему нашему мировоззрению «центростремительную» энергию. Игорь «берет» жизнь для себя, все приспосабливает к своей узко эгоистической, мещанской потребности.

В положительном образе старика Лутонина в сильной степени отражен пафос энергии «центробежной». Отдавая всего себя обществу, старик находит максимальное удовлетворение своих духовных потребностей, обретает счастье и полноту ощущения жизни, широко и богато раскрывается как личность.

Когда вся семья старика разъезжается по разным концам страны, Рябчиков подтрунивает над другом:

— Один ведь ты остался!

— То есть, как это один?

— А так, один — и все. Разве только вот я с тобой мыкаюсь, квартиру охраняю.

— Нет, Савва, не верен баланс твой,— говорит Лутонин.— Ты не гляди, что стулья здесь пустые и в доме тихо. Смысл жизни не в том, чтобы дети вокруг родителя до конца дней его как цыплята около наседки бегали, а в том, чтобы они на верную дорогу вышли, честными людьми стали и нужное государству дело делали... Не один я. По всей стране нашей проросли корни мои, и поросль моя зазеленеет, расцветет, и труд наш, лутонинский, еще долгие-долгие годы будет звенеть над землей.

Собственно говоря, этой обобщающей концовки могло и не быть, ибо обо всем этом должен был достаточно полно говорить сам образ старика Лутонина, задуманный авторами сильно, в крупном масштабе, в сложной системе других положительных образов, в широких связях с нашей советской действительностью. Однако нельзя забывать и того, в какой мере и с какой полнотой воплотили авторы свой замысел в сценарии и в кинофильме.

Если бы проанализировать фильм с позиций нашего толкования авторского замысла, можно было бы предъявить авторам ряд серьезных претензий. И самая серьезная та, что авторы не показали происходящие в фильме события с точки зрения самого Лутонина — главы и отца семейства и уже старого человека. Этим самым они в ряде опорных моментов психологически обеднили и схематизировали образ, сделав его в известной степени рупором своих идей, и нанесли определенный ущерб

человеческой правде его характера. «Идея» старика кое-где живет активнее, нежели сам старик. Эта «идея, предшествующая образу» (Белинский), придала также некоторую преднамеренность основным кульминационным сценам, а порой и условность драматургическому строению всего фильма, хотя произведение и выиграло от этого в своем публицистическом пафосе.

Но нам важен путь, которым шли авторы И. Пырьев и братья Тур в создании образа положительного героя нашего времени. Этот путь мы и пытались проследить.

Рассмотрим теперь, в каком направлении ищет путей создания образа положительного героя современности Е. Габрилович в литературном сценарии «Жена». Произведение это, так же как и фильм «Испытание верности», посвящено проблемам советской семьи, рассказывает о трудностях и сложности ее становления, о любви и дружбе, о социалистическом строительстве. Сценарий написан опытнейшим кинодраматургом, мастером тонкого акварельного письма.

Во имя же чего, ради какой высокой цели, по какому гражданскому побуждению создавал автор это произведение, против кого он борется?

Житейская история, легшая в основу сюжета сценария, проста, но весьма драматична и не лишена жизненной правдивости. Вкратце ее содержание таково.

Студентка-отличница педагогического института Наташа, трепетно нежное и душевно чистое существо, накануне экзаменов влюбляется в Сергея Ромашко — проезжего инженера-строителя, бросает в связи с этим институт, уезжает на стройку и выходит замуж.

Через пять лет выясняется, что Наташа, несмотря на всепоглощающее любовное чувство, преуспевающего по работе мужа, хорошего сына, прекрасную квартиру и преданную няньку, все же не обрела полноты счастья. Наташу не устраивает, что муж, увлеченный гигантским размахом любимого им строительства, не замечает ее порывов к общественной деятельности и вообще за громадой стройки не видит живых людей. Наташа пробует бунтовать сперва в пределах спальни, кухни и парадной лестницы, но Сергей подавляет ее бунт, пообещав, что в дальнейшем у них все будет иначе, и скрепляет свое обещание поцелуем. Этот акт восстанавливает семейный мир. Однако «иначе» не происходит, и Наташа опять бунтует, но теперь она уезжает в родной город. Ее радостно и тепло встречают товарищи по студенческой скамье, советуют ей окончить институт и заняться любимым делом. Наташа и сама склоняется к этому, но тут по телефону звонит со стройки муж, просит простить его и сообщает, что получил новое назначение в Харьков. Наташа опять смиряется и приезжает к мужу. Она застает Сергея полуразложившимся в компании совсем разложившихся субъектов — «деляг», комбинаторов и подхалимов. Наташа не выдерживает этого зрелища и опять уезжает в родной город, где оканчивает институт и начинает преподавать в школе. Но вот она узнает, что Сергей за диктаторские замашки, грубость и пренебрежение к человеку попадает в фельетон.

Наташу охватывает бурное раскаяние — она обвиняет во всем случившемся себя, а потому едет к Сергею на далекую стройку, куда его послали простым прорабом.

Сергей встречает Наташу с мрачной недоверчивостью: «Спасать приехала!» — грубит он ей и пытается прогнать. Однако на этот раз она не уезжает, ибо всей силой своего трепещущего любовью сердца верит, что жизнь можно будет начать сначала и притом построить ее так, чтобы в Сергее проявились глубоко заложенные в нем хорошие качества.

Такова голая схема сюжета, простое описание того, что произошло с героями драмы.

Образ Наташи, несомненно, любимый автором, богат нюансами, неповторимыми деталями и подробностями. В нем пульсирует обнаженное, трепетное человеческое сердце, отражается целая жизненная философия. Через него рассматривает и оценивает автор изображаемый в сценарии мир. Скрупулезно, с ювелирным мастерством лепит автор этот образ, подчиняя ему все прочие компоненты произведения.

Автор весьма обязывающе назвал свое произведение «Жена», несомненно имея в виду не абстрактный символ жены, а живой, конкретный образ как вполне определенный идеал. Несмотря на целый ряд грубых ошибок, которые наделала Наташа, автор не только прощает ее, но и преклоняется перед ее благородством.

Как же строится этот положительный женский образ?

Поначалу, в среде советской студенческой молодежи, Наташа предстает миловидной девушкой, с живыми, ясными глазами. Неожиданно и случайно вторгшийся в этот специфический мир Сергей сразу же заставляет Наташу замереть от ощущения чего-то непонятного, незнакомого, большого. «Она испуганно поднимает на него глаза, смущается и, чуть привстав, подает руку». Этот момент роковым образом предопределяет всю ее дальнейшую судьбу. В стремительном развитии чувства Наташи повинен и сам Ромашко. В его ухаживании отразился темперамент человека, стремительно идущего к своей цели. Это гипнотизирует Наташу. Она не понимает еще, что это — любовь или что-то другое. «Встретившись глазами с Сергеем, она невольно задерживает свой взор на нем. Что-то нежное, ласковое, восхищенное в его взгляде. Наташа с трудом отводит глаза, но почти тут же опять переводит их на Сергея. Отворачивается. И хотя понимает, что уже смотреть не надо, все же опять встречается с ним глазами». Это, конечно, типичный случай любовного фатума.

Нечто подобное происходит и с Сергеем. Нахально выкинув из лодки мешающего ему Костю, застенчивого поклонника Наташи, он почти силой заставляет девушку выслушать философствование насчет того, что учительство — «не символ эпохи» и что за воспитание человека можно браться только тогда, когда сам имеешь чистую душу.

Она удивленно слушает Сергея. «Видимо, то, что он говорит, кажется ей интересным».

Роковая тяга к Сергею все более и более захватывает Наташу. Она немеет, когда во время экзаменов он вошел в зал, и обретает дар речи, как только он удалился. Нельзя сказать, чтобы натура Наташи не протестовала против этого насилия — протест и подчинение насилию уживаются в ней одновременно.

С великолепной экспрессией проявляются наступательные свойства Сергея в момент любовного объяснения. Ночью он звонит по телефону со строительства в общежитие к Наташе.

— Как вы смеете мне звонить? — говорит она, замирая от счастья.

— Я хочу вам сказать,— на всю округу кричит Сергей,— что вот уже шесть дней я думаю только о вас... Я не дурю, понимаете, это очень серьезно. Это гораздо серьезнее, чем все ваши экзамены... А ну, гражданин, перейдите туда,— грубо кричит он на неосторожно подошедшего человека в пыльнике и с портфелем, и уже диктует Наташе условия ее приезда к нему: — Пошлите всех к дьяволу,— уточняет он. — Запомните адрес... Приезжайте утренним пароходом...

— Сережа, я никуда не поеду, — из последних сил сопротивляется Наташа.

— Почему?

— Потому что это совершенно не нужно. И потом, я вовсе этого не хочу.

— Ну, хорошо,— яростно ревет Сергей.— Чего же вы от меня хотите? Вы хотите, чтобы мы больше никогда не встретились? Чтобы я исчез навсегда? Этого вы хотите? Чего вы молчите? Хорошо, я брошу все и уеду к отцу на Алтай, к чертовой бабушке! Слышите?..

Наташа, полностью зачарованная такой любовью, немедленно прибыла к Сергею. Здесь он сходу расшифровал свое понимание любви.

— Слушайте, девушка! — с глубокой искренностью и великой силой сказал он,— я простой крестьянский парень и коммунист. Я не умею ни врать, ни притворяться. Я понимаю любовь так: если не можешь жить без человека, значит, любишь его. А жить без вас я не могу. Вот и все. А теперь пойдемте.

Сергея ни в малейшей мере не интересует то, что думает, чувствует, переживает девушка. Она ему нужна — вот и все! А прочее для него не имеет никакого значения.

Вот как изображает автор сложные движения души девушки. Ночью, оставшись с подругой, Наташа вдруг упала лицом в подушку и разрыдалась.

— Не знаю... ничего не знаю... Со мной что-то неладно, Раенька... Помоги мне. Уедем!

Твердо решив уехать, бежать, скрыться куда-нибудь, Наташа вдруг, уже на пристани, устало и покорно опустилась на ящики и уставилась на Раю долгим, пристальным взглядом. Рая в испуге спросила:

— Чего ты так смотришь на меня?

Молчание.

Р а я. Наташа!

Н а т а ш а. Знаешь, все это уже бесполезно...

Р а я *(в страхе)*. Что — все?

Наташа широким жестом обвела пристань и пароход:

— Вот это все...

И Рая в ужасе закричала:

— Наташка, ты, честное слово, сходишь с ума!.. Пойдем на пароход! Наталочка, милая! Ну, пойдем!

Бедная Раечка, простая советская девушка! Не мудрено, что ты пришла в ужас от этой любви-безумия, любви-страдания, любви-обреченности.

«В стороне, на опустевшей пристани стояла одинокая девичья фигурка... И он (Сергей! — *Ю. В.*), не веря себе, направился к ней, к Наташе, а когда подошел, обнял ее и прижал к груди, как самое дорогое на свете.

— Родная! Любимая моя! Счастье мое!

Вокруг не было ни души, и только женщина, стоявшая невдалеке у причала, смотрела на них. И в глазах ее был тот странный свет, который осеняет нас, когда мы видим юное счастье, которое сильнее времени и даже смерти, как нам кажется порой».

В приведенной ремарке заключена суть философии той любви, которую изображает автор и от которой отмежевался он лишь словами: «как нам кажется порой». Любовь вне времени и пространства — это, конечно, не новаторское изображение любви, как думают некоторые. Она имеет свое определенное время и совершенно конкретное «пространство» в истории искусства. И уж никак нельзя пропагандировать это пространство в качестве аэродрома для взлета нашего киноискусства на новую высоту.

Понимает это, надо полагать, и автор, показывая нам оборотную сторону медали.

Прошло пять лет. Свершилось то, что неизбежно должно было свершиться под эгидой «вневременной» и «внепространственной» любви. Наташа прочно втянулась в орбиту мещанского быта, узкого, эгоистического мирка. Магическое «не могу без тебя жить» обернулось для нее так, что она стала действительно необходимым предметом домашнего обихода Сергея: «Добрый день, малышок! Обед готов?»... «Меня не жди, малышка, ложись спать. Вернусь как всегда». «Она подошла к столу и начала медленно убирать посуду».

Куда же девался тот свет, который осенял юное счастье? Наташа пробует занять себя разного рода деятельностью: стенгазетой, литкружком, воскресными экскурсиями рабочих за город. Но ее попытки терпят фиаско: Сергей, увлеченный строительством, забывает дать обещанные машины для экскурсии. А когда Наташа говорит, что «это же люди, народ, с которым ты вместе работаешь, живые люди!», Сергей взвивается.

— Знаешь,— кричит он.— Ничто меня так не бесит, как эти разглагольствования о живых людях. Подумаешь, в лес они не поехали! Так поедут в следующее воскресенье. Или вообще не поедут, тоже беда не большая! Чепуха все это!

Наташе страшно от таких слов.

— А ты не пугайся,— грубо «успокаивает» ее Сергей.— И не учи меня, как обращаться с рабочими. Я сам с пятнадцати лет рабочий.

Вообще, конечно, ученого учить — только портить. Но такой ли уж ученый Сергей? Вспомним, как он «руководит», нанося карандашом на чертеж резкие линии и стрелы: «Распределите технику... Разбросайте людей... Идите отсюда и отсюда!» Вот и весь его строительный гений. Такому, конечно, ничего не стоит самодовольно заявить жене:

— Ты думаешь, что у меня только и забот, что ваши экскурсии? У меня есть дела поважнее. На мне все это гигантское строительство. Я здесь не в бирюльки играю! Я коммунизм строю! Понятно тебе? Для них же строю. Так могут и потерпеть. Ничего с ними не случится... Даст мне, наконец, кто-нибудь сегодня поесть?! — неожиданно свирепеет он и, не дождавшись от жены ответа, хватает с вешалки кепку, выбегает на лестницу, изо всех сил хлопнув дверью.

Кто будет уверять, что не бывает в наших семьях таких или подобных сцен, что в нашей жизни не бывает типов, подобных Ромашко? Бывают, может быть, и нередко. Можно даже поверить, что какая-то женщина ведет себя в подобных случаях так, как Наташа, которая растерянно постояла, глядя на захлопнувшуюся дверь, а потом стремглав побежала за ним по лестнице.

— Сережа, постой! — отчаянно крикнула она.— Сережа!

Сергей остановился. Она сбежала вниз, увидела, что он еще не ушел, и медленно подошла к нему.— Сережа, я прошу тебя... Ну зачем так... Слышишь, Сережа...

Он молчал. Она продолжала лепетать:

— Ведь я не хотела тебя обидеть... Ну, не сердись...

Сергей постоял молча, потом повернулся и быстро пошел вверх по лестнице. Наташа взбежала за ним. Они вернулись в квартиру.

— Я тебя сейчас покормлю, Сережа,— поспешно сказала она и суетливо поспешила на кухню.

И хотя Сергея после этого слегка проняло и он даже отказался от котлет и стал уговаривать Наташу, что ссориться им ни к чему, что у них «такая чудесная семья: ты, я и Тишка», положительным типом Сергей от этого не стал, как ни пытается автор, опираясь на любовь Наташи, убедить читателя, что Сергей именно и есть положительный тип нашей современности, но только с дурными чертами характера.

Нет, это не дурные черты характера, а качества законченного монстра. Сергей верен себе до конца. После стандартного примирения, скрепленного поцелуем, он, по всей видимости, все-таки съел котлеты, выспался и, конечно, к утру начисто забыл все свои клятвы.

Здесь мы подошли к той грани в развитии сценария, которая давала автору возможность не идти дальше по концентрическим кругам созданного им драматургического лабиринта, но обогатить развитие действия новыми ходами, а характеристики героев новыми красками. Ведь Наташа, которой до этого ее безграничная, безмерная, бездонная и т. д. любовь изрядно застилала глаза, теперь уже многое поняла в жизни и достаточно разобралась в Сергее. Вернувшись после очередного бунта в родной город, Наташа поверяет Рае свои мысли о Сергее:

— Иногда мне вдруг кажется, что люди для него ничто. Что для него ничего не существует в жизни, кроме него самого. Только «я», «я», «я», «я»...

В этот момент читателей охватывает чувство благодарности автору: наконец-то он показал пробуждение мысли у своей героини! Это дает ему возможность писать далее уже двумя красками и тем самым обогатить образ, ибо чувствующий и думающий герой является чрезвычайно благодарным материалом.

У Наташи, начавшей думать, наступает жизнь, полная активности, силы, надежд и планов. Читатель ликует. Но опять по телефону звучит знакомый голос Сергея, и от ликования не остается и следа:

— Не сердись, малыш... Если бы ты видела, какой я сейчас одинокий, заброшенный, неухоженный,— журчит Сергей, валяясь в костюме и сапогах на кровати.

Наташа опять в смятении. Поцелуй по телефону венчает дело. «Наташа кладет трубку на рычаг, и лицо ее озарено таким глубоким движением души, что Рая невольно говорит:

— Любишь ты его без памяти, вот что....

И, улыбаясь, виновато взглянув на нее, Наташа отвечает:

— Люблю!»

Не повезло автору со второй краской в характеристике положительного образа! Может быть, это оттого, что без нее меньше хлопот. Да и драматургия как-то получается спокойнее и проще, вроде как в известном хороводе: «А мы просо сеяли-сеяли... А мы просо вытопчем-вытопчем...»

Наташа опять возвращается к мужу, но этот самоотверженный акт жены еще более укрепляет в Сергее потребность вытаптывать просо во всю силу своих кованных железом сапог. Аппетит, как известно, приходит с едой. В сцене на вокзале Сергей уже совсем по-хозяйски распоряжается судьбой Наташи:

— Придется тебе, девочка, взять дело по переезду в Харьков на себя.

Когда же Наташа робко заикается, что ей хотелось бы закончить институт, Сергей уже в открытую показывает свое лицо — лицо распоясавшегося хама.

— Ты все мечтаешь, дорогая, чтобы я носил тебе цветы и конфетки. А работа, строительство, страна, партия — все это может подождать? Так, что ли? Ну, так носить конфетки я не умею. Что ж поделаешь, не умею. И, кстати, не обещал.

С неподдельным пафосом Сергей резюмирует:

— Так вот что, милая, либо ты поедешь со мной в Харьков, либо ты мне вообще не нужна! Понятно?!

Здесь уже испытывается человеческое достоинство советской женщины вообще. На одну чашу весов падает все то, что было накоплено ею

за тридцать восемь лет свободного, равного с мужчиной существования в условиях нового общественного порядка, а на другую — власть чувства, психология подчинения, сила привычки. И — наконец-то! — перевешивает первая чаша:

— Ну, значит, я тебе не нужна,— тихо говорит Наташа.

Уходит поезд с Сергеем. Смотрит вслед Наташа. А автор опять-таки с ювелирной точностью находит ремарку: «У Наташи был такой вид, что, казалось, вот-вот бросится она за этим уплывающим вагоном, как некогда бросилась вслед за Сергеем по лестнице. Но на этот раз она не сдвинулась с места».

Как мы увидим дальше, автор, однако, тоже не сдвинулся с места. Быстро показав в нескольких сценах, как Наташа занимается в институте, как Костя готовит ей ужин, а Рая правит ученические тетрадки, автор вновь «возвращается на круги своя»: Наташа получает телеграмму от Сергея с указанием немедленно приехать.

И, конечно, Наташа едет в Харьков, опять слушает знакомое «малышка», опять бросается в объятия мужа и опять убеждается, что Сергей стал еще страшнее в своем мещанском «ячестве», эгоизме, карьеристских вожделениях, которые он автоматически прикрывает привычными фразами о своей преданности делу строительства.

Когда Сергей возглашает ее хозяйкой своего дома, Наташа не выдерживает и со всей силой женщины, обретшей свою гордость, свое человеческое достоинство, бросает в лицо мужу правду, которую она наконец увидела.

Пораженный ненавистью, сверкнувшей в ее глазах, Сергей притих.

Притихает и читатель, пораженный остротой этой кульминационной ситуации. Положительный образ Наташи испытывается здесь на очень важном — на отношении героини к эгоистическому началу, проявляющему себя в самых разных вариантах и модуляциях. Мы видели, с какой логической последовательностью развивался отрицательный образ Сергея. Начав в отношениях с Наташей безобидным «ты м н е нужна», Сергей кончил тем, что заявил инженерам: «Я, милые мои, сам партия!» Мы видели также, как Наташа, одержимая только одним всепоглощающим чувством любви, потеряла себя как личность, перенесла как женщина и жена бездну унижений, которые задавили в ней все свойства, черты и качества советского человека, советской женщины, но вот в ее глазах блеснул огонек ненависти к Сергею — чужому, отвратительному.

Теперь, кажется, пришло к Наташе настоящее отрезвление. Трудно, пожалуй, даже трагически сложилась ее жизнь. Не так надо было жить. Это ясно. Но как — нелегко сказать. Очевидно, тут не может быть рецептов, тут ясно только одно: прожить жизнь достойно — значит быть в своей советской семье, в своей естественной трудовой, творческой атмосфере, не терять связей с большой жизнью страны, не отрываться от нее.

Наташа оканчивает институт, получает диплом с отличием, ее окружают товарищи, друзья. Она совсем другая — у нее светлые, веселые глаза, легкая походка, свободный жест. Мы видим ее с детьми, учить которых она считает самым благородным делом. Читателям интересно, как же автор завершит сложную человеческую драму «любви, надежды и разочарования», какое неожиданное и сильное звучание придаст он положительному образу главной своей героини.

Автор находит, действительно, потрясающее по своей неожиданности решение. Он заставляет Наташу, узнавшую из фельетона о судьбе зарвавшегося хама и эгоиста Сергея, опять — и теперь уже окончательно— бросить все и поехать к мужу!

Став жертвой грубо эгоистической натуры Сергея, Наташа во всем обвиняет себя, а Сергея объявляет жертвой среды, обстоятельств и безнадзорности. Она клянет себя за то, что, видя, как затягивает эта среда ее «хорошего», «честного» и «чистого» Сергея, она не оставалась по священному долгу жены около него, не останавливала его. Наташа проклинает те черты своего характера, которые заставляли ее бунтовать против отвратительных замашек Сергея, тянули ее на свежий воздух из затхлого, мещанского, эгоистического мирка, куда загнала ее «роковая» страсть. Свои попытки изменить, побороть, сломать этот замкнутый, затхлый мирок, Наташа расценивает как измену, как дезертирство, как нарушение долга советской женщины и жены.

Можно ли придумать более странный выверт?

И опять-таки опору этой концепции Наташа находит в своей всепоглощающей любви к Сергею. Тут уж действительно проявляется во всей своей силе и побеждает «вечно женственное» начало, та философия, от которой как будто отмежевывался автор.

Всем объективным данным, всему опыту жизни Наташа противопоставляет только свое субъективное ощущение. Только им она расценивает Сергея. Эта ее позиция, по существу, ревизует и смысл фельетона и все те силы, которые справедливо восстали против Сергея.

Рисуя положительный образ советской женщины, автор делает здесь заключительный мазок все той же единственной краской, которой он начал писать Наташу, и этим последним мазком превращает положительный образ советской женщины в отрицательный.

— Сереженька... родной мой... Послушай меня... Я хочу, чтобы ты понял только одно... Нет у меня никого на свете дороже тебя — ты и Тишка.

Формула Сергея, что «семья — это я, ты и Тишка», уродливо искривившая всю судьбу Сергея, повторяется со всей силой убеждения Наташей на пороге «новой» жизни. «Семья — это ты, я и Тишка».

Кто же победил в длительной и мучительной борьбе — Сергей или Наташа? Где же тут положительный образ, который должен был бы измеряться силой сопротивления эгоистическому началу, пафосом борьбы с ним и со всеми его бесчисленными модуляциями?

Здесь невольно напрашивается сравнение образа Наташи с образом Ольги из фильма «Испытание верности». В обоих случаях жены едут к мужьям, но Ольга спешит помочь человеку, который трудным путем возвращается в свою семью, к своей естественной среде, к ее правде, а Наташа торопится принять «правду» мужа, которая увела его от большой советской семьи с ее высокой моралью и глубоко человечной философией.

Но, может быть, мы напрасно предполагаем, что автор задавался целью создать положительный образ советской женщины? Может быть, он просто хотел рассказать историю одной любви и уклониться от определения добра и зла с расчетом на то, что зритель сам-де разберется, что к чему, и сам все оценит? Однако такое допущение решительно исключено.

Автор придерживается весьма твердых оценок и активно утверждает не только положительность образа Наташи, но, опираясь на силу ее безудержно-верной любви к Сергею, пытается на этом основании принудить читателя почесть за положительный образ и самого Ромашко. Чтобы еще более укрепить эту позицию, автор в финале сценария заставляет Наташу восстать против самой объективной действительности с целью ее опровержения. По воле автора, Наташа провозглашает единственно истинным свое личное ощущение Сергея, свою интуицию, свою веру в его положительное нутро. Таким приемом автор переводит Сергея в разряд великомучеников, оценивая его как жертву определенных условий, разви-

вающих в людях отрицательные черты характера. В этой оправдательной концепции слепая, нерассуждающая любовь превращается в универсальное средство перевоспитания человека, а, значит, и в метод преобразования жизни. Семья же в понимании Сергея становится самым дорогим в жизни, причем сама жизнь, по сути дела, оценивается здесь как элемент любви. Можно ли не запутаться в подобного рода идейно-философских построениях?

Нам кажется, что здесь явная творческая неудача автора — бесспорно, тонкого мастера и глубокого психолога, утвердившего это свое качество в ряде отличных кинематографических работ. В данном же случае он встал на ложный путь, по которому и пришел не к созданию образа положительного героя нашей современности, а к расщеплению образа вообще, ибо сделал единичное формой проявления самого себя, противопоставив это единичное свойствам, качествам, связям, отношениям существенным, необходимым, характерным для нашей эпохи.

Эта авторская неудача заставляет задуматься над одним важным вопросом. Обращение мастеров кино к изображению нашего современника — простого советского человека, — к глубокому раскрытию его сложного и богатого духовного мира является фактом крайне радостным и весьма продуктивным для дальнейшего развития нашего искусства. В свое время опасным тормозом стали всякого рода схемы, рецепты и штампы, которые и сейчас дают себя знать в работах многих наших киномастеров. Борьба с этими схемами и стандартами насущно необходима. Однако в азарте этой борьбы не следует шарахаться в другую крайность и предавать забвению великолепное наследие советского кинематографического искусства. Нельзя, как это бывает в полемическом задоре с некоторыми художниками, путаться и отождествлять рецептурный прием с принципом партийной оценки. Нельзя рассматривать углубленную разработку психологии современного советского человека как некую самоцель; вредным для искусства может стать стремление к мелкому копанию в «тайнах» человеческих душ. Зашли же некоторые художники в творческий тупик в тот трагический для себя момент, когда они самозабвенно увлеклись изображением отрицательных сторон нашей действительности и потеряли верное объективное представление о реальной жизни с ее действительными трудностями и теневыми сторонами.

В сложном деле создания положительных образов нашей современности возможны, конечно, ошибки, творческие неудачи. Единственной гарантией от них может быть только бдительная верность основным принципам социалистического реализма. Только в этом случае с наибольшей полнотой и продуктивностью проявится широкая творческая инициатива, осуществится выбор разнообразных форм и стилей в соответствии с интересами и вкусами писателей, что послужит новому, еще большему расцвету нашего социалистического искусства.

Мих. БЕЛЯВСКИЙ

О СЕРОСТИ И ПОСРЕДСТВЕННОСТИ

За последнее время достигнуты заметные сдвиги в увеличении производства картин. Так, в прошлом году киностудии страны выпустили 38 художественных фильмов, а в нынешнем предполагается дать на экран по меньшей мере 60 новых картин. Однако, стремясь сделать больше, кинематографисты — создатели фильмов и руководящие работники — не всегда добиваются того, чтобы картины были и лучшими. Вот почему наряду с удачными, талантливыми произведениями на экраны вышло много фильмов посредственных и слабых, которые никак не могут удовлетворить запросы советского зрителя.

В самом деле, многие ли картины последнего времени ярко запечатлелись в сознании зрителей? Многие ли образы героев, рожденные на экране, вошли в галлерею замечательных созданий советского искусства, полюбились советским людям? Многими ли значительными произведениями откликнулось киноискусство на те коренные, главные проблемы, которые волнуют народ, определяют сейчас жизненные интересы советского общества? Ответы на эти вопросы не возникают с такой же легкостью, с какой память подсказывает десятки названий фильмов прошлых лет, вошедших в золотой фонд советского киноискусства.

Конечно, ряд фильмов, вышедших в прошлом и текущем году, заслуживает серьезного внимания и свидетельствует о том, что, когда приложены необходимые усилия, проявлены творческая смелость и требовательность, тогда рождаются произведения, достойные нашего передового советского киноискусства. Для примера сошлемся хотя бы на фильм «Большая семья», повествующий о жизни и борьбе славного рабочего класса нашей страны. Он отмечен глубиной мысли, широтой обобщений, яркостью и типизмом образов, высокой кинематографической культурой. Заслуженный успех, особенно у детского и юношеского зрителя, выпал на долю картины «Школа мужества», где с подкупающей искренностью, простотой, свойственной подлинному искусству, рассказано о становлении характера молодого советского человека в период гражданской войны. Интересен, хотя во многом не точен, противоречив, фильм «Испытание верности», несущий на себе печать большого мастерства его постановщика. В талантливой комедии «Верные друзья» смешные приключения трех друзей не только развлекают зрителя, но и воспитывают его. Хорошо приняты зрителем и такие удачные фильмы, как «Герои Шипки», «Кортик», «Тревожная молодость», «Крушение эмирата» и другие.

Как видим, есть у нас и несомненные творческие удачи, есть и спорные фильмы, такие, как, скажем, «Михайло Ломоносов», высокое профессиональное качество которых не подкреплено глубоким идейным замыслом, в силу чего режиссерские, актерские, операторские находки оказываются холостым выстрелом. Но внимание хочется заострить на тех картинах, в которых и большой идейный замысел отсутствует и творческое решение невыразительное.

Как появляются такие произведения?

Причина такова: холодный расчет вместо живого, взволнованного, идущего от сердца творчества, отсутствие требовательности к себе и такое отношение к искусству кино, при котором кажется, что достаточно поставить соответствующую декорацию, определить последовательность действий актеров, рамки кадра, план (крупный, средний, общий), произнести заученный текст, смонтировать полученные таким образом куски ленты — и произведение киноискусства готово...

По такому рецепту сделаны у нас многие фильмы: и «Морской охотник», и «Золотые яблоки», и «Богатырь» идет в Марто», и «Тайна горного озера».

* * *

Недавно вышел на экраны фильм «Надежда» С. Герасимова, поставленный им по собственному сценарию на киностудии имени М. Горького. Фильм этот посвящен большой, важной, волнующей теме современности. Однако никого он не взволновал, не удовлетворены им и зрители, и критики, и, как выяснилось впоследствии, сам автор.

С. Герасимов всегда тяготел к углубленной психологической разработке образов своих героев, к проникновению в их внутренний мир, всегда стремился к тщательному воссозданию атмосферы действия, казалось бы мелких, но важных подробностей, обосновывающих и раскрывающих мотивы поведения людей, показывающих ход их мысли, развитие чувств, словом, всегда тяготел к «кинороману». Вспомним его фильмы — «Семеро смелых», «Комсомольск», «Учитель». Как любовно, внимательно и чутко относится автор к каждому из героев, как умело раскрывает характеры каждого из них не только в кульминационных эпизодах, когда особенно ярко проявляется внутренняя сущность людей, а исподволь, постепенно, в повседневной жизни, которую он стремится показать обстоятельно, выпукло, так, чтобы чувствовался и ее большой шаг, и «малые» формы ее каждодневных проявлений. Такой «кинороман» и его «Молодая гвардия», где показаны большие судьбы героев и их большие и малые будничные дела, героические и просто текущие, определяемые их личными побуждениями, тревогами, заботами. И в «Сельском враче» автор шаг за шагом раскрывает внутренний мир, движение чувств и мыслей своих героев — старого и молодого врача сельской больницы, и за их незаметной, не проявляющейся в эффектных эпизодах повседневной жизнью и деятельностью встает тема долга, самоотверженности, служения народу. Недостатки этого фильма, уже подробно проанализированные в печати, проистекали от того, что, уделив основное внимание внутреннему миру героев, автор показал их изолированно, оторванно от окружающей среды, от большого фона жизни нашей колхозной деревни.

В «Надежде» автор идет по тому же пути. Эта неполнометражная картина, по сути новелла, строится им как большой кинороман. И здесь в центре внимания — внутренний мир героев, Надежды и Григория, их любовь, подвергшаяся испытанию. Испытание это состоит в том, что Надя решила ехать на целинные земли, а Григорий не хочет. Он считает, что уже достаточно уступал любимой — после окончания семилетки поехал

по ее настоянию на курсы, потом снова «на усовершенствование», а вернувшись, «завел» с ней опытный участок. И зачем ехать, когда он и здесь окружен почетом и уважением, когда в новом поселке квартиру дают...

Аргументация, как видим, несостоятельная, свидетельствующая об отсталости взглядов Григория. Но, как сам он говорит в конце фильма, достаточно было ему прослушать пламенную речь Нади, выслушать ее веские, глубоким патриотизмом и чистым сердцем продиктованные слова, как он понял свое заблуждение.

— А что же ты раньше не говорила, а? — спрашивает Гриша.

— Случая не было...— отвечает Надя.

Но ведь случай-то был, был в самом начале фильма. Гриша и Надя, сидя под деревом, ведут последнюю беседу перед расставанием. Казалось бы, тут-то им и поговорить о самом главном. Тогда сразу же был бы снят конфликт, между началом и развязкой которого проходит целых пять частей фильма.

Чем же заполнены эти пять частей?

Займемся статистикой.. В первых двух частях происходит вышеупомянутая беседа и проводы Надежды — в доме и на пристани, перебиваемые эпизодом ее сомнений и колебаний: не остаться ли? Третья часть заполнена терзаниями Григория, его проходом по полям с напряженно застывшим лицом, в то время как диктор оглашает его «внутренний монолог», наконец, решением Григория догнать Надю и попыткой осуществить это решение. А уже в четвертой части, после посадки на пароход еще одной группы молодежи в Сталинграде, начинается речь Надежды на митинге, продолжающаяся до конца фильма и заканчивающаяся песней.

Так о чем же, собственно, этот фильм «Надежда»? О том, как один юноша по несостоятельным причинам не захотел поехать с любимой на целину, а потом, поразмыслив, все-таки решил поехать и поехал?

Нет, думается нам, замысел у автора был другой. Он хотел показать красоту морального облика советской молодежи, двинувшейся по призыву партии в боевой поход на освоение целинных земель, он хотел показать чистую и светлую атмосферу нашей советской жизни, величие идей, вдохновляющих наш народ на героические победы и в войне и в мирном строительстве. Но этот замысел пришел в несоответствие с существом и формой его воплощения. Ведь эта большая тема фильма звучит только... в речи Надежды. И хотя эта речь перебивается эпизодами, напоминающими о славной сталинградской эпопее, показом слушающих и на пристани и в родном колхозе, что дает представление о единстве стремлений и чувств советских людей, все же словесный текст не мог и не может в киноискусстве дать материал для исчерпывающего раскрытия темы — получается длинно, риторично, декларативно, плакатно. Тема не нашла образного решения. К тому же и речь Нади вызвана не потребностью выразить свои чувства, а тем, что ей предложила выступить некая товарищ Миронова: «Не робей, Надежда, отлично выступишь, уж вижу!.. В общем я тебя записываю... Выступишь второй, сразу после меня»... И вот на трибуне — человек, названный в сценарии «инструктором отдела пропаганды» (райкома? обкома?), но, как и Миронова, не представленный зрителю. Он дает слово Надежде. И начинается эта речь, которую слушает и Григорий, в конце концов пробирающийся на пароход и уезжающий с Надей.

Что же, в сущности, узнали мы о самом Григории, каков он, чем отличается от своего брата, от других молодых людей? Какова же Надежда не в момент подъема, концентрации своих духовных сил, а вот так, запросто, в повседневной жизни? Это остается неизвестным. Так, оторвав линию личных, любовных отношений от всех прочих, автор обеднил обоих

своих главных героев. Что же касается остальных — родителей Надежды, учительницы, врача, агронома, секретаря райкома, пришедших провожать Надежду, Дубровина, Рыжакина и других — тех, кто участвует в проводах и кто уговаривает Григория еще за десять минут до отправления парохода все же либо поехать, либо проводить Надюшу,— все они показаны бегло, общо, поверхностно.

От «киноромана» проистекает в фильме усиленное внимание автора к бытовым подробностям, к деталям, призванным характеризовать отношение людей к событиям и взаимоотношения между людьми. Поэтому в эпизодах, например, проводов много хороших, теплых штрихов, раскрывающих внимание, заботу об отъезжающих, сплоченность колхозных тружеников, общность их интересов. Таков и эпизод, когда машина, на которой Григорий спешит догнать Надю, останавливается у памятника павшим героям Сталинграда и девочка возлагает к его подножию цветы. Но эти и многие другие подробности и бытовые штрихи не собраны воедино, не направлены к решению центральной и большой задачи. Тема любви наших молодых героев и тема их патриотического порыва не слились воедино, существуют как бы раздельно, не обогащая одна другую, и потому каждая из них звучит ослабленно, измельченно. Как ни странно, но решительный поступок Григория, догоняющего пароход, на котором едет Надя в Сталинград, выглядит не более весомым и значительным, чем такой же поступок Васи, героя легкой комедии «Доброе утро», который так же мчался на мотоцикле за пароходом. Все мастерство, все стремление автора углубленно увидеть и показать жизнь, проникнуть в сокровенные душевные движения героев привело к ничейному результату, потому что не был продуман основной идейный замысел произведения; за внешними подробностями быта, поведения людей оказались не увиденными, не отраженными их характеры; монументальные формы киноромана, включая «внутренний монолог» героя, оказались несовместимыми с новеллой.

В результате — бытовизм как метод отражения действительности, ложная патетика и, в конце концов, поверхностное скольжение по жизни. Выпуск этого фильма мог быть еще как-то оправдан как первый, спешный отклик на события, когда только начиналось и развертывалось движение за освоение целины, а не теперь, когда народ ждет произведений, глубоко, серьезно и ярко рассказывающих и о жизни героев-новоселов, и о результатах их доблестного труда.

* * *

Алма-Атинская студия выпустила фильм «Дочь степей (сценарий Р. Фатуева, режиссеры Ш. Айманов и К. Гаккель), а Ашхабадская вскоре же за ней — фильм «Сын пастуха» (по пьесе Г. Мухтарова и К. Сейтлиева, режиссер Р. Перельштейн).

Надо отметить, что героиня первого фильма Нуржамал, судя по репликам других персонажей, была дочерью человека, который погиб, спасая отары мурзы Актанбая, а «нищий чабан» Малбагар был другом ее отца, следовательно, и она — дочь пастуха. Герой второго фильма — сын туркменского пастуха. Сходство их, к сожалению, этим не ограничивается. Фильмы и начинаются одинаково. В «Дочери степей» богач Актанбай, убегая от советской власти и пытаясь спасти свои стада, крайне жестоко обращается с Нуржамал и Малбагаром. В «Сыне пастуха» богач Оразбай проявляет такую же жестокость, чтобы избавиться от неугодного ему батрака Дурды. В первом фильме новое олицетворяют местный коммунист Бектас и присланный из центра врач Любовь Петровна, во втором — комиссар отряда Красной Армии Соловьев. С их приходом герои избавляются от тяжелой участи.

Ну, что ж, так оно и было в действительности: классовая борьба, конечно, носила обнаженный и ожесточенный характер, русский народ оказал громадную помощь и казахам и туркменам в строительстве новой жизни; однако, значит ли это, что отражение событий тех лет в искусстве должно строиться по одному шаблону, по общей схеме, наиболее прямолинейной и примитивной?

В «Сыне пастуха» для «экспонирования» эпохи использовано воспроизведение заголовков газет, первых декретов советской власти, затем сравнительно быстро проходят эпизоды преследования красной конницей басмаческих банд, эпизоды на стойбище бая и уже к концу второй части возникает надпись: «Прошли годы». В «Дочери степей» показу прошлого отведено три части фильма, и все же это не более чем затянувшаяся его экспозиция, мало что прибавляющая к характеристике образов героев и к развитию действия в дальнейшем.

Но вот начинается показ новой жизни героев. По странной случайности дочь пастуха Нуржамал и сын пастуха Кадым — оба оказываются врачами. Кадыма мы видим сразу доктором, а Нуржамал — еще студенткой. Почему Нуржамал избрала этот путь, понятно: в свое время сильное впечатление произвело на нее участие в качестве помощницы при операции, произведенной Любовью Петровной раненному баем батраку Малбагару, ее покровителю. Кадым избрал медицину, возможно, потому, что о его судьбе позаботился комиссар Соловьев, оказавшийся впоследствии профессором медицины, а возможно, по иным, уважительным, но неведомым зрителю мотивам. Вернее же предположить, что этот путь за них избрали авторы сценариев. Ведь найти в дальнейшем «внутренние» конфликты, например, для учителя, агронома или инженера, хотя бы и столкнув их с консерваторами, все же сложнее, да и надо знать что-либо из области педагогики, земледелия, техники. С врачами же дело обстоит проще — неудачную или удачную операцию, борьбу между чувством долга и личными побуждениями можно показать непосредственно, зримо, «в лоб», на выигрышной фактуре, с белыми халатами...

Впрочем, дальнейшие пути наших врачей разошлись. Нуржамал возвращается в родное село, ведет там большую, плодотворную работу, изучает целебное действие трав, и конфликт поворачивается в сторону борьбы ее с теми, кто отрицает народную медицину, кто считает это возвращением к знахарству. Личная жизнь у Нуржамал также сложилась иначе, чем у ее кинематографического собрата. Она любит Мурата, Мурат любит ее, и домогательства третьей стороны любовного «треугольника» — способного, подающего большие надежды врача Керима — ненадолго задерживают счастливую развязку.

У Кадыма дело обстоит сложнее. Никто не мешает его плодотворной деятельности, хотя и здесь есть дежурный рутинер и перестраховщик врач Мурадов. Конфликт в картине приобретает сугубо психологический характер. Кадым любит Шекер — талантливую артистку, но оказывается, что она — дочь того самого пастуха Непеса, который некогда убил отца Кадыма и которому Кадым, по законам кровной мести, должен быть врагом до конца жизни. А Непес, как назло, тяжело заболел, ему нужна срочная операция. И вот все мысли и чувства героев концентрируются вокруг этой коллизии. Мать Кадыма Джерен заявляет, что, хотя душа у нее не старая, хотя мысль о кровной мести кажется ей дикой, но жениться Кадыму на Шекер все же нельзя, ибо это оскорбит память отца и ранит ее сердце матери. Не должен он и оперировать Непеса. Все это мучает Кадыма. Весьма сложны и переживания дочери Непеса. Но развязка, которую нетрудно предвидеть, все же наступает: Кадым делает блестящую операцию, Непес спасен, влюбленные счастливо соединяются.

Это, так сказать, основные сюжетные линии рассматриваемых картин. Но в них много и дополнительных, побочных линий. Простое перечисление этих боковых тем дает возможность установить принцип, руководствуясь которым авторы ввели их в произведение. Принцип этот несложен: поскольку различные явления, характерные для нашей советской действительности, не нашли глубокого отражения в произведении, надо о них хотя бы упомянуть. Вот о чем «упомянуто» в ряде отдельных сцен, эпизодов или просто в репликах героев фильма «Дочь степей»: бывший батрак Максут, персонаж, призванный «вносить оживление», становится шофером автомашины; Карашаш — подруга Нуржамал — известной певицей; другая ее подруга — Битай — учительницей; забитая, темная женщина Гюльсара — сотрудницей больницы; Мурат — инженером; на месте старого поселка Актас вырастает новый город, рабочие Балхаша оказывают строительству шефскую помощь...

И ведь все это верно: так растут у нас люди, селения, города. Но зачем же столь назойливо и прямолинейно подчеркивать это в фильме, в котором рост человека в советских условиях составляет основную тему? Больше того, решение этой темы внешне намечено правильно: факты рассказанной на экране биографии Нуржамал, взятые сами по себе, не вызывают никаких возражений. Мы видим ее серьезное отношение к учению, ее добросовестную, самоотверженную работу на селе, в санитарном отряде в годы войны, ее настойчивость в научных исканиях, принципиальность и, наконец, ее заслуженную победу. Но показано все это без глубокого проникновения в духовный мир героини, а иллюстративно, расчетливо-рационально. Повидимому, такое неглубокое, чисто умозрительное решение основной темы и толкало авторов на назойливое ее подчеркивание всеми побочными сюжетными линиями. И неслучайно при просмотре фильма лишь сознание зрителей отмечает, что вот тут авторы хотели подчеркнуть положительное, хорошее, а вот тут — плохое, но чувства их остаются холодными. Не возникает ни острого чувства ненависти или отвращения, когда проходят эпизоды старой жизни или выступают отрицательные персонажи, ни горячего, активного сочувствия к героине, так предопределенно-неизбежно идущей от одного хорошего поступка к другому. Происходящее на экране в лучшем случае вызывает любопытство.

В «Сыне пастуха» значительно меньше боковых тем, нет назойливого желания «упомянуть» обо всем понемногу и, на первый взгляд, больше внимания к духовному миру героев. Однако свелось это главным образом к показу интимно-личных переживаний мелодраматического характера, что, по существу, увело в сторону от основной темы фильма — той же, что и в «Дочери степей».

Характерно, как строятся подобные эпизоды фильма. Вот отец Шекер лежит в больнице в тяжелом состоянии, а в это время дочь выступает на сцене, поет партию Татьяны в «Евгении Онегине»; ее вызывают зрители, но ей не до оваций; сотрудница театра говорит ей, что ведь зрители не знают о ее горе, и заставляет расстроенную артистку снова выйти на авансцену и раскланиваться... Дома у Кадыма праздник — двадцатипятилетие работы его матери на текстильной фабрике (о чем мы узнаем неожиданно и что иллюстрируется проходом Джерен по цеху и поздравлениями ее в завкоме). Музыка играет вальс, танцуют пары, но именно в это время раздается внезапный звонок по телефону — Кадыма срочно вызывают в больницу... Сложная, длинная операция закончена. Бледный, усталый, какой-то опустошенный, Кадым выходит из больницы и бредет под дождем; это сделано с расчетом создать впечатление, будто операция прошла неудачно, тогда как на самом деле больной спасен.

Есть в «Сыне пастуха» и дежурный комик для разрядки — театральный художник Берды, рисующий портреты красивых девушек и заявляющий им при этом каждый раз, что у него «кипит кровь»...

Нет, это не художественные произведения, выношенные и выстраданные авторами, желавшими поделиться со зрителем большими мыслями и чувствами, выразив их в системе ярких художественных образов. Это тот «середняк», авторы которого и не ставят перед собой больших художественных задач, не предъявляют серьезных требований к своему творчеству.

А ведь каждый из этих фильмов мог быть намного лучше, чему свидетельство — несомненные достоинства, имеющиеся в них. В «Дочери степей» — это широкий жизненный фон, ощущение светлой атмосферы жизни Советского Казахстана. В «Сыне пастуха», хотя и несколько приглушенно, звучит тема верности туркменского народа великим идеям, принесенным сюда Октябрьской революцией и ставшим достоянием всех трудящихся.

Да и с точки зрения профессионально-кинематографической в обоих фильмах встречаются отдельные удачные эпизоды. Так, в «Дочери степей» лаконичны, остры, насыщены большим содержанием эпизоды фронтовой деятельности Нуржамал. В «Сыне пастуха» органически вплетены в ткань повествования отрывки из опер, исполняемые Шекер, и виды Ашхабада. Да и другие эпизоды — в театре, на квартире Кадыма, в больнице или на пляже — с точки зрения построения кадра, монтажа, ритма не вызывают возражений. Это значит, что режиссеры обоих фильмов, их операторы, художники, исполнители ролей обладают всеми необходимыми данными для создания настоящих художественных кинопроизведений. Но они не проявили высокой требовательности ни к предложенному им драматургическому материалу, ни к своему собственному творческому труду.

* * *

Выпущенная киностудией «Мосфильм» комедия «Доброе утро» (сценарий Л. Малюгина, режиссер А. Фролов) переносит нас на строительство шоссейной дороги. Стройка, видимо, молодежная: кроме двух, все остальные герои картины — молодые люди, многие из них, очевидно, комсомольцы.

Каковы же эти герои, их стремления, мечты, идеалы, душевные качества? Кто из них может быть назван героем нашего времени, типичным представителем молодого поколения? Быть может, Катя, робкая девушка, сомневающаяся в своих силах и без помощи авторов, пожалуй, очень не скоро сумевшая бы стать той смелой, энергичной молодой работницей, какой она под конец оказалась? Или экскаваторщик Вася, которому первые же успехи так вскружили голову, что он начинает пренебрежительно относиться ко всем, кто еще пока работает хуже, и сам о себе заявляет, что «я как жил, так и живу, не задумываясь», но вскоре же перевоспитывается и становится сознательным? Или Митя Ласточкин, поэт и неудачник, смирившийся с тем, что его имя всегда на последнем месте в сводке выполнения плана, а затем вдруг исправившийся? Вряд ли это и Маша, о которой мы, в сущности, узнаем лишь то, что она — девушка весьма разбитная, умеющая постоять за себя и очень легко увлекающаяся молодыми людьми. И уж, конечно, не Яша, подручный экскаваторщика и постоянный спутник Васи, пустой балагур и сквернослов, который в конце фильма все же получает право стать экскаваторщиком.

Нет, видимо, не случайно нет настоящих героев в фильме, потому что авторы и не пытались создать их.

Уже в первом эпизоде на пароходе, где мы знакомимся с персонажами картины, сразу определяется общий тон произведения и тот облегченный подход авторов к обрисовке характеров, к мотивировке их поступков, который определяет всю картину. Герои ее — это юноши и девушки «вообще», достигающие успехов и растущие только потому, что так надо по умозрительной, «правильной» авторской схеме, якобы отражающей законы нашей действительности.

Как, почему, в силу каких своих качеств стал Вася передовиком? Неизвестно. Откуда вытекает право Яши на самостоятельную работу в качестве экскаваторщика? Неизвестно. Что же нового, рационализаторского внесла Катя в работу бригады водителей, если сама она, судя по фильму, только и научилась, что подъезжать к ковшу так, чтобы грунт из него сыпался не на землю, а в машину? Опять-таки неизвестно. Отстающая бригада вышла в передовые, как говорится, на одном энтузиазме и словесных декларациях. Авторы фильма не проникают в глубокий внутренний смысл событий, не стремятся раскрыть побуждения, мотивы поведения героев.

Однако нужно ли это в кинокомедии? Не слишком ли это для нее серьезно? Ответ на этот вопрос дает сам фильм «Доброе утро». Заместитель начальника стройки Бобылев и начальник участка Ушатов — персонажи по-настоящему комедийные, но каждый их поступок точно мотивирован, вытекает из характера, а потому образы эти отражают серьезные явления действительности, активно разоблачают зло, высмеивают бюрократизм, очковтирательство, мобилизуют на борьбу с ними.

Удачен образ Ушатова. Этот горе-руководитель привык «вдохновлять» своих подчиненных по телефону, он не стесняется приписывать лишние проценты к сводкам о выполнении плана, двулично благодарит за критику в газете и тут же «выдвигает» осмелившуюся критиковать его Катю на должность бригадира бригады, составленной из самых отстающих шоферов: «Пусть тонет, то есть это, пусть тянет работу на недосягаемую высоту, а я подтолкну, то есть... это... помогу...». Образ этот откровенно гиперболический, заостренный, а потому типическая его сущность раскрывается так выпукло. Во всяком случае на фоне абстрактных фигур молодых строителей, по шаблону перевоспитывающихся и «растущих», он кажется самым реальным и убедительным, что вряд ли входило в намерения авторов. Да и актерски он решен ярче, ибо исполнитель его имел совершенно четкую характеристику своего героя, определенную «сверхзадачу» образа и благодарный по сравнению с другими драматургический материал. Без этого талантливому актеру А. Белову было бы так же трудно создать запоминающийся образ, как трудно оказалось это для остальных исполнителей.

Примерно такого же плана и образ «профессионального заместителя» Бобылева, этого учителя Ушатова. Если Ушатов опасен своей административно-бюрократической активностью, то Бобылев, напротив, — своей осторожностью, полным отсутствием самостоятельных суждений, стремлением «увязать», «согласовать» каждый пустяк. Не так уж много места и внимания уделено ему в фильме, однако он запоминается. И то, что в заключительном эпизоде фильма мы видим Бобылева на новой должности — заместителя начальника речного вокзала,— подчеркивает живучесть подобных типов, а реплика Васи «мы еще до тебя доберемся» звучит как призыв к борьбе с ними.

Вот что еще необходимо сказать по поводу образов Ушатова и Бобылева в фильме. Именно они, их действия и дают положительным героям основание для противодействия, для самовыявления, для производственной активности. В самом деле, что бы делала Катя, если бы не

было Ушатова, с которым надо бороться? Что делали бы Вася, Яша и другие многочисленные, но безликие участники стройки, если бы не было Бобылева? Получается положение прямо-таки парадоксальное: если бы не было этих горе-руководителей, жизнь строителей текла бы однообразно и гладко и положительные герои не смогли бы себя проявить. Конечно, именно в борьбе с трудностями и препятствиями наиболее ярко выявляются качества людей, но значит ли это, что трудности строительства состоят только в борьбе с горе-руководителями? Скорее это означает, что авторы не увидели в жизни других, более глубоких конфликтов, пошли по наиболее легкому пути...

Комедия «Доброе утро» развлекает. В ней много метких и острых реплик, комедийных положений, сцен, переходов, смешных деталей. Этим объясняется ее успех у зрителя. Но не хватает в ней главного — жизненной правдивости, ярких образов молодежи, серьезности замысла, совершенно обязательного и для комедии. Между тем, она могла стать веселым, остроумным и содержательным произведением о нашей молодежи, о ее больших и малых делах, о ее мечтах и заботах, о дружбе и о любви, о неиссякаемой энергии молодости. Могла стать, но не стала, потому что создатели ее не сумели обойтись без схемы в изображении людей, ограничились легким скольжением по поверхности изображаемых явлений.

* * *

Рассмотрим теперь один из детских фильмов — «Морской охотник», сделанный студией «Мосфильм» и Черноморской кинофабрикой (сценарий и постановка В. Немоляева). Именно сделанный — такое впечатление остается после первого же его просмотра.

Когда читаешь одноименную повесть Н. Чуковского или даже сценарий этой картины, перед мысленным взором встают трогательные и светлые образы, люди красивой души, проявляющие чуткую заботу о друзьях и товарищах, знакомых и незнакомых, ощущаешь атмосферу наивной детской романтики, стремление к подвигу юной героини Кати, не говоря уже о героизме и самоотверженном ратном труде героев-моряков. Как трогательна девочка Маня, ежедневно набивающая папиросы для моряка-отца, не вернувшегося из последнего рейса, и как заботливы и внимательны к ней члены экипажа катера во главе с пожилым Макар Макарычем, считающие, что их капитан-лейтенант погиб смертью храбрых. Как привлекательна Катя, боевая мечтательница, во всем видящая «тайну» и не жалеющая усилий, чтобы раскрыть ее...

Но все это начисто исчезло в картине. Конечно, исчезли не события, о которых идет речь,— они воспроизведены добросовестнейшим образом, почти натуралистически, и не участники этих событий — всех их мы видим на экране. Но видим обедненными, бледными, лишь последовательно выполняющими положенные им действия. Только Кате удалось несколько сохранить обаяние непосредственности. Ее искренность, убежденность, настойчивость сообщают фильму известный интерес, отчасти сохраняют воспитательную и познавательную ценность оригинала. Другие герои, в сущности, ничего и не делают в фильме. Лейтенант Корольков — исполняющий обязанности командира морского охотника, лишь командует: «Лево руля», «Курс пятнадцать», «Так держать» — и очень неумело, скованно держится в разговоре с детьми и в обращении с командой. Командиру катера, называемому в перечне действующих лиц «капитан-лейтенантом», действительно, ни к чему иметь собственное имя и фамилию — спасенный Катей, он появляется только в заключительном эпизоде фильма. Лида, подруга Кати, сопровождая ее, лишь «при сем присутствует» и никакими индивидуальными качествами не наделена, а мать ее, хотя

и имеет имя — Мария Васильевна,— но тоже могла бы именоваться попросту «матерью Лиды», так как авторы фильма не воспользовались возможностью создать запоминающийся образ советской матери, не только воспитывающей в тяжкую годину войны двоих детей, но и приютившей раненого матроса и осиротевшую девочку. Из взрослых героев более повезло Макар Макарычу — в этом образе есть какие-то человеческие черты, а из юных — карапузу Пете, который искренне убежден, будто он сбил из рогатки вражеский самолет...

В фильме действуют схемы вместо живых людей, и потому зритель вынужден следить лишь за внешней стороной происходящего на экране.

...Красив морской охотник в походе, когда он мчится, разрезая и пеня голубовато-зеленые волны моря, эффектны его развороты и боевые действия, но на борту его мы видим ходульного лейтенанта или матроса, замечательного только тем, что он — «великан»...

...Преследует Катю фашистский солдат; геройски пытается отвлечь на себя его внимание Макар Макарыч; презрев опасность, возвращается Катя в пещеру, из которой мерцал таинственный огонек, сигнализируя о местонахождении вражеской подводной лодки,— все это волнует, трогает, несмотря на известную трафаретность кинематографического решения. Но вот кончается этот эпизод, собираются герои вместе, и вновь чувствуешь неудовлетворенность — да разве такие они, живые советские люди?

Беспомощность проявлена создателями фильма не только в обрисовке людей. Действие происходит в городе, возле которого много месяцев стоял враг, чуть ли не ежедневно обстреливая его. Фронтовая полоса. Передний край. А все события развертываются в комнатах, на террасе, на безлюдных зеленых морских берегах, пустынных улицах, по которым только однажды прошло небольшое воинское подразделение, несколько военных машин и только однажды Катя, бегающая с утра до вечера по своим «тайным» делам, встретилась с патрулем — двумя добродушными солдатами. А потом, когда события фильма уже подходили к развязке, Мария Васильевна неожиданно сообщила Пете: «Никого бояться не нужно. Фашистов прогнали от города, сыночек, они убежали...» Из фильма исчез широкий жизненный фон событий, дыхание эпохи, и история отважного подвига Кати и доблестного поведения небольшого экипажа военного катера приобрела на экране черты камерного повествования, без той, однако, теплоты и душевности, которые свойственны произведениям этого плана.

Нетребовательность к содержанию сценария, его идейно-художественному замыслу, отсутствие точности, четкости, завершенности профессионально-кинематографических решений — большое зло, мешающее дальнейшему росту нашего искусства. И оно усугубляется тем, что порой в режиссерской разработке, а значит и в актерском воплощении, в искусстве оператора и художника сценарий не обогащается, а лишь ремесленно реализуется, отчего по форме своей такие кинопроизведения оказываются ниже сценарного замысла. Вот, скажем, фильм Киевской студии «Андриеш» (сценарий Е. Букова, Г. Колтунова, режиссеры Я. Базелян, С. Параджанов). Он не стал поэтической, возвышенной и нравоучительной сказкой, какой мог быть, и не стал только потому, что в воплощение сказочных образов не внесено творческой фантазии, выдумки, мысли, дерзания. Решен фильм как-то приземленно и бездушно. Возьмем, например, эпизод, когда Войнован бросает в небо булаву (буздуган), чтобы, закаленная лучами солнца, она стала грозным оружием против сил зла. Золотой звездой прочерчивает она воздух, и тогда все гайдуки бросают свои буздуганы в небо — это очень красиво. Но вот

план меняется, и Войнован ловит уже не вернувшееся обратно с неба священное оружие, а будто выдергивает с потолка какую-то блестящую дубинку. Образная поэтичность мысли оказывается нарушенной, неуклюжая техника выполнения вторгается в возвышенный строй сказки, огрубляя ее.

Да, именно вот это «среднее» профессиональное решение — невнимание к «мелочам», деталям, отсутствие заботы о том, чтобы и построение кадра, и его внутренний ритм, и его место в монтажной фразе, и самая техника его выполнения, все способствовало определенному эмоциональному восприятию фильма зрителем и помогало выявить авторский замысел — определяет художественный уровень многих наших фильмов, в том числе и «Морского охотника».

* * *

Мы рассмотрели вкратце ряд фильмов, в которых идейный замысел не нашел точного драматургического воплощения, что и определило их так называемый «средний» профессиональный уровень. Причину недостатков, свойственных этим и многим другим такого же рода фильмам, мы склонны объяснять невысокой требовательностью художников к своему творчеству, тем, что они удовлетворяются поверхностным скольжением по жизни вместо активного проникновения в нее, отражения ведущих тенденций и перспектив ее развития. И это свидетельствует, безусловно, об отклонении таких художников от принципов социалистического реализма.

Нам необходимо сейчас повысить ту меру требований, с какой определяются темы будущих фильмов еще в тематическом плане, а затем в сценариях. Ведь если в планах студий предоставляется право на жизнь таким произведениям на мелкие частные темы, как, скажем, «Золотые яблоки», «Опасные тропы», «Запасной игрок», «Веселые звезды», «Команда с нашей улицы», «Мы с вами где-то встречались» и десяткам других, им подобных, то это не может не отразиться на общем качественном уровне всего нового кинорепертуара. И если в нем появится несколько фильмов, более значительных по тематике и более совершенных по мастерству постановки, таких, к примеру, как «Море студеное», «Укротительница тигров» или «Попрыгунья», общее положение не изменится.

Вот почему необходимо поднимать резкий голос протеста против обилия «средних» фильмов. Советское кино достигло невиданных дотоле в мировом киноискусстве творческих высот только тогда, когда обращалось к коренным проблемам общественно-политической жизни, разрабатывало их с философской глубиной и творческой смелостью.

Недостаточное внимание к этим генеральным темам современности — основная причина того положения, что серые, посредственные, «средние» фильмы обрели гражданские права на нашем экране, заняли на нем непомерно большое место. Поверхностное скольжение по жизни в самом замысле, схематизм и штампы, забота лишь о том, чтобы все было внешне «правильно», заранее обрекают будущий фильм на неудачу.

Неполноценность сценариев, упрощенность в обрисовке образов героев, бедность красок в передаче атмосферы действия, широкого «второго плана», отсутствие подтекста, подлинной взволнованности и поэтичности отношения автора к изображаемому, сухой, невыразительный язык — все это ограничивает и возможности актёра, режиссера, оператора, художника, толкает их на путь ремесленничества.

Нужно повысить требовательность к каждому новому сценарному замыслу, к каждому новому фильму!

В. ВАСИЛЬЕВ

НАСУЩНЫЕ ВОПРОСЫ ПРОИЗВОДСТВА И ЭКОНОМИКИ

Чтобы выпускать на экраны около трех новых фильмов в неделю, то есть 120—150 картин в год (а именно такие показатели запланированы на конец шестого пятилетнего плана), мы должны не только полностью загрузить киностудии, ранее совсем не производившие фильмов или работавшие не на полную мощность, не только быстрее вводить в строй новые съемочные площади, но уже сейчас коренным образом перестроить существующую практику кинопроизводства.

Эта практика складывалась в последние годы под влиянием выпуска малого количества кинофильмов. Вопросам рационального использования производственно-технической базы киностудий, лучшей организации съемочного процесса, сокращению сроков производства и удешевлению стоимости фильмов при этом не уделялось почти никакого внимания, поскольку при прежнем объеме кинопроизводства в этом не было особо острой необходимости.

Основные творческие работники находились в длительных простоях, а если и ставили картины, то растягивали сроки производства на два-три года. Не было возможности выращивать на практической работе новые творческие кадры. Старые кадры утрачивали профессиональное мастерство, производственный персонал терял квалификацию. Многие писатели и драматурги отошли от работы в кино. Киностудии существовали без сценарного резерва.

НЕЗАВЕРШЕННОСТЬ ЛИТЕРАТУРНЫХ И РЕЖИССЕРСКИХ СЦЕНАРИЕВ

Отсутствие сценарного резерва стало особенно болезненно ощутимым в 1953—1954 годах, когда кинематография приступала к расширению производства фильмов. Киностудии и режиссеры были вынуждены принимать наспех написанные, творчески и профессионально незавершенные литературные сценарии с последующей их доработкой в подготовительном периоде.

В этот период (узаконенный постановлением СНК СССР от 23 марта 1938 года) сроком от двух с половиной до четырех месяцев (в зависимости от сложности постановки) должны проводиться следующие работы: написание режиссерского сценария, разработка эскизов декораций и костюмов, подбор актеров, составление постановочно-календарного плана и сметы производства.

В последнее время подготовительный период использовался не по назначению. Бóльшую его часть режиссеры тратили на доработку с авторами литературного сценария, а управиться со всеми остальными работами не поспевали. Приходилось пролонгировать сроки подготовительного периода (так, по 38 фильмам 1954 года было 14 пролонгаций) и... тем не менее запускать в производство незавершенный режиссерский сценарий с последующими уточнениями и доработкой уже в самом процессе съемок.

Написанный наспех режиссерский сценарий не являлся точным проектом будущей постановки. Плохо продумывались эскизы декораций и костюмов. В самые последние минуты подбирали актеров даже на основные роли, в результате чего некоторых исполнителей приходилось заменять уже в процессе съемок («Адмирал Ушаков», «Сельский врач», «Огонь в лесу» и т. д.). Постановочно-календарному плану и смете производства, составленным на основе незаконченных подготовительных работ, были свойственны многие дефекты.

Самым большим недостатком режиссерских сценариев является их чрезмерная длина: 3 500, 4 000 метров и даже сверх того стало частым явлением. В таком метраже были представлены сценарии: «Великое братство» (В. Петров), «Герои Шипки» (С. Васильев), «Большая семья» (И. Хейфиц), «Испытание верности» (И. Пырьев), «К новому берегу» (Л. Луков), «Скандербег» и «Отелло» (С. Юткевич), «Целина» (М. Калатозов), «Илья Муромец» (А. Птушко) и другие.

Все предложения довести метраж до нормального встречают сопротивление со стороны большинства режиссеров. При метрировании они умышленно скрывают истинные размеры сценария, что ведет в дальнейшем к непроизводительным расходам.

Так, только по 37 фильмам (из 113 фильмов выпуска 1947—1954 годов) было излишне отснято (сверх утвержденного метража) и не вошло в картины 16 000 метров.

Незавершенность литературных и режиссерских сценариев вызывала переделки сценариев в процессе съемок и частую пролонгацию сроков сдачи готовых фильмов. Так, неоднократно переделывались сценарии: «Золотые яблоки» (сцен. В. Казанцева, реж. Ф. Филиппов), «Огонь в лесу» (сцен. Э. Брагинский, реж. Ю. Вышинский), «Опасные тропы» (сцен. Г. Мдивани, реж. бр. Алексеевы), «Случай в тайге» (сцен. Л. Иванусьева, реж. Ю. Егоров и Ю. Победоносцев), «Михайло Ломоносов» (сцен. Л. Рахманов, реж. А. Иванов), «Чемпион мира» (сцен. В. Ежов и В. Соловьев, реж. В. Гончуков) и многие другие.

Из 38 картин 1954 года 26 потребовали пролонгации сроков сдачи.

Переделки сценариев и пролонгации сроков сдачи готовых фильмов, практикуемые в самом ответственном и дорогостоящем — съемочном периоде, сопровождаются очень большими потерями.

Из-за незавершенности сценариев было прекращено производство готовившихся фильмов: «Похождение Пыляева» (сцен. К. Финн, реж. Е. Дзиган), «Строгие люди» (сцен. В. Ажаев, реж. А. Столпер), «Твой лучший друг» (сцен. Л. Жежеленко и Б. Изюмский, реж. Г. Казанский) и ряд других.

ЗАВЫШЕННЫЙ МЕТРАЖ, ПОСТАНОВОЧНЫЕ ИЗЛИШЕСТВА

За шестнадцать лет звуковой кинематографии (с 1931 по 1946 год) средняя длина фильма составляла 2365 метров. С 1947 по 1949 год она возросла до 2525 метров, а с 1950 по 1953 год достигла 2750 метров (по пяти фильмам 1951 года средняя длина составляла 2937 метров). Только в 1954 году, после указаний Министерства культуры СССР о строгом соблюдении установленного ранее предельного размера в 2700 метров, наметился некоторый сдвиг в сторону сокращения.

Совершенно очевидно, что существующий норматив (2700 метров) весьма завышен. Необходимо снизить его до предвоенного уровня — до 2400 метров (характерно, между прочим, что средняя длина 290 иностранных фильмов из прокатного фонда 1954 года, включая 14 двухсерийных картин, равнялась 2368 метрам).

Ныне действующий у нас норматив затрудняет показ в одном сеансе хроникальных журналов и совсем устраняет возможность показа короткометражных (одна-две части) художественных, научно-популярных, документальных и хроникальных фильмов. При прокате фильмов, превышающих установленный метраж, сокращается количество сеансов и валовой сбор. Так было в последнее время с картинами «Герои Шипки» (3352 метра), «Испытание верности» (3221 метр), «Большая семья» (2959 метров).

Многие сценаристы и режиссеры стремятся обязательно дотянуть свою картину до предельного метража, хотя бы она по своим особенностям этого и не требовала («Весенние заморозки», «Судьба барабанщика», «Солдат Иван Бровкин», «Джигиты»).

Четыре картины — «Чемпион мира», «Богатырь» идет в Марто», «Над Черемо-

шем» и «Опасные тропы» — были представлены к сдаче «дотянутыми» до 2700 метров и даже превышали этот норматив, а после необходимых сокращений были выпущены на экраны в метраже 2345, 2200, 2050 и 1700, причем от этих сокращений они не только не ухудшились, а даже выиграли в качестве.

Большим злом является укоренившееся в практике последних лет тяготение режиссеров к постановочной сложности, масштабности, пышности, что отражается на исключительно высокой стоимости картин.

Киевская киностудия представила проект постановки фильма «Великое братство» (режиссер В. Петров) со сметной стоимостью в 12 000 000 рублей (сюда не входят затраты по массовым сценам с участием воинских частей). В проекте предусматривалось: 90 съемочных объектов (при предельном количестве по существующим нормативам 35 объектов), пошивка четырех тысяч костюмов на сумму 1 600 000 руб., постройка декораций — 1 100 000 руб., комбинированные съемки — 800 000 руб. и т. д.

Бросается в глаза стоимость отдельных объектов: «Бой под Корсунью» (244 метра) около 1 000 000 руб., «Бой под Желтыми водами» (97 метров) — 300 000 руб., «Въезд Богдана Хмельницкого в Киев» (5 метров) — 120 000 руб., «Константинополь» (10 метров) — 110 000 руб., «Кремль» (18 метров) — 265 000 руб. и т. п.

Нужно отметить, что сметные излишества наблюдаются и в тех случаях, когда масштабность и постановочная пышность явно противопоказаны духу и содержанию фильма.

В неэкономном осуществлении постановок очень активно помогают режиссерам художники. Декораций намечается ими много, причем больших, излишне фундаментальных, с ненужной деталировкой и дорогой, «подлинной» отделкой. Простые жилища советских людей превращаются в роскошные апартаменты. Самые обычные современные костюмы создаются по заумным эскизам, над которыми мучаются закройщики и портные (тогда как проще, а главное, вернее подбирать фасоны по тем журналам, которыми пользуются советские люди). Костюмов проектируется и изготовляется так много, что порой не хватает эпизодов, где бы герои смогли их использовать. Так, в картине «Сельский врач» (режиссер С. Герасимов) для каждого персонажа планировалась пошивка семи-восьми костюмов, а для главной героини — восемнадцать костюмов общей стоимостью 21 000 руб. (это для врача-то, прямо со студенческой скамьи приехавшей в деревню!); для картины «Испытание верности» намечалась специальная пошивка ста семидесяти шести костюмов стоимостью 185 000 руб., в том числе для главной героини — двадцать костюмов стоимостью 22 000 руб., для главного героя — двенадцать костюмов стоимостью 16 000 руб. и т. д. Не зря зрители упрекают авторов фильмов за то, что киногерои всегда разодеты, как в выставочных ателье!

За последние годы многое сделано для того, чтобы прекратить подобные излишества. Тем не менее от киностудий продолжают поступать сценарии и сметы, свидетельствующие о том, что в творческих и производственных решениях отсутствуют соображения экономии.

Стоимость фильма «Земля и люди» (режиссер С. Ростоцкий) — о жизни современной колхозной деревни — студия имени М. Горького запроектировала в 4 800 000 руб.

Съемки фильма намечалось проводить в пяти экспедициях — Кировске, Можайске, Гжатске, Барнауле и Бийске.

Чрезвычайно дорого и пышно была разработана обстановка для павильонов. Так, для избы бедняка намечалось шелковых тюлевых занавесок на 2 000 руб. В избах колхозников планировалось драпировок на 15 000 руб., скульптуры на 200 руб., вазы для цветов на 120 руб., скатертей на 400 руб., чучела птиц на 150 руб., мережки и вышивки на 500 руб., люстра для правления колхоза — 800 руб., для кабинета председателя райисполкома — 800 руб., бра — 400 руб., пять телефонных аппаратов и т. п.

После детального рассмотрения сметы главком стоимость фильма сокращена почти вдвое.

Не мало излишеств и в прокате игрового реквизита: пароходов, машин, автомобилей, паровозов, вагонов, самолетов и т. п. Режиссеры и операторы, как правило, не желают затрачивать лишний труд и снимать, приспосабливаясь к реальным, обычным условиям. Так, группа фильма «Запасной игрок» запроектировала для съемок аренду

парохода «Россия» с затратами в 180 000 руб., а фактически произвела съемки на нем без аренды, в обычном рейсе.

Постановочная сложность, помпезность, декоративное украшательство не только непомерно удорожают стоимость фильмов, но и с неизбежностью приводят к отступлению от жизненной правды, к лакировке действительности. Так с экрана уходит живая жизнь, и все получается, «как в кино»...

Надо добавить также, что очень осложняют постановку и удорожают стоимость фильмов и излишества в подборе актеров. По небольшой картине «Максим Перепелица» проектировалось приглашение актеров на пробы из двадцати театров шести городов и, конечно, по высшим ставкам (400, 500 руб. за съемочный день).

Известно, что киностудия «Ленфильм» приглашает почему-то обязательно московских актеров, а «Мосфильм» — ленинградских. Эти традиции еще не преодолены.

СРОКИ ПРОИЗВОДСТВА

Важнейшим условием быстрого и значительного увеличения количества фильмов и снижения их стоимости является сокращение сроков их производства.

С тех пор как кино стало звуковым, эти сроки колебались вокруг громадной цифры — 500 дней — и в среднем составили 15 месяцев.

В 1953 и 1954 годах средний срок снизился до 12 месяцев (подготовительный период — 3 месяца и производственный — 9 месяцев).

Если подготовительный период используется по прямому назначению, то трех месяцев вполне достаточно для нормальной подготовки к производству фильма. Что же касается производственного периода, то срок в девять месяцев чрезмерно велик. За счет чего же можно его сократить?

В первую очередь следует уничтожить большие потери времени, затрачиваемого на съемки лишнего метража, сверхнормативного количества дублей и вариантов.

Практика последних лет показала, что при монтаже не входит в картину в среднем 16,6 процента материала, снятого в счет «полезного метража». Следовательно, 16,6 процента производственного периода, ушедшие на съемку лишнего материала, относятся к потерям времени. Ликвидация этих потерь (при существующем сроке в 9 месяцев) сэкономит 45 дней.

Сокращение средней длины фильмов с 2540 метров (средняя фактическая длина картины в 1954 году) до 2400 метров позволит сэкономить еще 15 дней.

Таким образом, ликвидировав только эти потери (45 и 15 дней), мы сократили бы производственный период в среднем до 7 месяцев. Реальны ли такие расчеты?

Опыт передовых съемочных групп подтверждает, что картины можно снимать не только в 7, но и в 6 месяцев и меньше. Вот данные о том, в какие сроки были сняты некоторые картины: «Два друга» — 191 день, «Русский вопрос» — 187 дней, «Тревожная молодость» —179 дней, «Звезда» —155 дней, «Ревизор» — 138 дней, «Максимка» — 132 дня, «Шведская спичка» — 117 дней.

Если бы группы этих фильмов устранили потери времени на съемку излишнего метража, то они уложились бы не в 6—7, а в 4—5 месяцев.

Количество дней, которое в течение месяца производственного периода использовалось непосредственно на съемки, весьма различное у разных групп. Например, в группе «Сталинградская битва» (В. Петров) таких дней было 11, а в группе «Мичурин» (А. Довженко) — 22 дня.

По данным выборочных проверок, проведенных с 1946 по 1950 годы на киностудии «Мосфильм», месячное время групп использовалось на съемки — 38,8 процента (то есть 12 целых дней), освоение и репетиции — 8,9 процента, пересъемки — 4,0 процента, подготовку и перезапись — 6,7 процента, монтажно-тонировочные работы — 1,9 процента, предсъемочные работы — 4,4 процента, простои — 23,6 процента, выходные дни — 11,7 процента.

За последнее время положение несколько улучшилось. Так, по 31 картине выпуска 1950—1954 годов простои составили не 23,6 процента (как раньше), а 12,5 процента, то есть сократились почти вдвое.

Любопытно проанализировать причины, которыми вызывались эти простои. На непогоду падает 42 процента всего времени простоев, на болезни работников групп — 15 процентов, на отсутствие актеров — 9 процентов, на переделку сценариев — 6 процентов, на неготовность декораций — 9 процентов, на отсутствие павильонных

площадей — 4 процента, на прочие причины — 15 процентов.

В результате снижения простоев среднее количество съемочных дней в месяц увеличилось с 13 в 1953 до 15 в 1954 году.

Полное устранение простоев позволило бы сократить срок съемочного периода еще на 20 процентов, то есть довести количество съемочных дней до норматива — 18 дней в месяц. Остальные 7—8 рабочих дней в месяц по нормативам предназначаются для подсобно-вспомогательных работ (освоение, репетиции, подготовка, переезды), но и эти дни могли бы быть использованы для съемок.

Наибольший ущерб наносят, однако, не так называемые целодневные потери, а потери внутри съемочного дня.

Проведенный в 1948 году фотохронометраж 107 съемочных дней шести групп «Мосфильма» показал следующее распределение затрат рабочего времени (в процентах):

Установка света и кадра . . .	44,1
Режиссерские указания и репетиции	23,2
Общеподготовительные работы .	9,2
Съемки (включая пробы и фотосъемки)	5,1
Простои и перерывы	12,4
Обеденный перерыв	6,0

При этом 13 процентов (из 44,1 процента) времени на установку света и кадра падает на подготовительные работы общего характера, точно так же 10,5 процента (из 23,2 процента) времени на режиссерские указания и репетиции приходятся на репетиции мизансцен и разучивание текста роли актерами, хотя все эти работы должны производиться не в съемочные, а в специально отведенные для репетиций и освоения дни (которые фактически по прямому назначению не используются).

Таким образом, 44 процента съемочного дня затрачивается на установку света и кадра, а около 45 процентов — на работы, не относящиеся к съемочному дню, и на простои!

О плохой организации работ, о безобразной подготовке к съемкам особенно наглядно свидетельствует анализ причин простоев. Почти половину всего простойного времени (41,8 процента) заняли различные случаи нарушения производственной дисциплины; на устранение технических неполадок ушло 18,8 процента всего времени простоев; на переделку декораций и подготовку прочих постановочных средств — 17,7 процента. Простои, занявшие остальное время (22,3 процента), были вызваны разными причинами (шумы в соседних павильонах, неготовность актеров к съемкам, просмотр отснятого материала и т. п.).

Состояние работы на съемочной площадке нисколько не изменилось до настоящего времени.

Так, проведенный в феврале и марте 1955 года на киностудии «Мосфильм» (группы «Попрыгунья», «Жена» и «Крушение эмирата») и на киностудии имени М. Горького (группа «Солдат Иван Бровкин») хронометраж установил, на что расходуется время съемочного дня (в процентах):

	«Мосфильм»	Киностудия им. М. Горького
Установка света и кадра	51,0	42,1
Режиссерские указания и репетиции .	19,0	22,4
Общеподготовительные работы . . .	—	7,4
Съемки	4,0	3,6
Простои и перерывы	20,0	15,0
Обеденный перерыв	6,0	9,5

Как видно, положение даже ухудшилось: увеличились и без того большие затраты времени на установку света и кадра, на простои и сократилось время, используемое непосредственно на съемки.

Нельзя также забывать, что время съемок в значительной своей части затрачивается на большое количество дублей и вариантов, число которых составляет в среднем 8 или 10 на кадр, а в отдельных случаях доходит даже до 20 и выше («Испытание верности», «Жена», «К новому берегу»). Фактически же, как показывает практика, режиссеры отбирают в картину материал

главным образом из первых трех дублей. Такое использование съемочных дней губительно отражается на их эффективности. Норма съемок установлена (по пяти группам сложностей) от 19 до 55 полезных метров в смену, что в среднем по всей картине не выходит за пределы 30—35 метров. Однако и эта весьма скромная норма часто не выполняется. С. Герасимов снимал фильм «Сельский врач» со средней производительностью в 20,0 метров вместо 30,7 метра по плану; И. Пырьев («Испытание верности») — 18,5 метра вместо 21,6; Ю. Райзман («Жена») на натуре — 13,2 метра вместо 22,5 и в павильонах — 26,7 метра вместо 35,5; И. Анненский («Княжна Мери») на натуре — 15,0 метров вместо 21,0 и в павильоне 25,0 метров вместо 31,6.

Особенно неблагоприятно сказываются большие сроки производства на создании фильмов о современной жизни. Более года длилась, например, подготовка к съемкам фильма «Целина» — о пионерах освоения целинных и залежных земель, а съемки его при таких темпах закончатся не ранее конца этого года.

РИТМИЧНОСТЬ ЗАПУСКА И ВЫПУСКА ФИЛЬМОВ

В период малокартинья равномерность запуска и выпуска фильмов в течение всего года не играла значительной роли. Ныне она приобретает решающее значение.

По данным за двенадцать лет (с 1934 по 1946 год) ежегодный выпуск фильмов (100 процентов) распределялся так: на I квартал приходилось 15,4 процента; на II квартал — 20,3 процента; на III квартал — 15,7 процента и на IV квартал — 48,6 процента. Помесячные данные обнаруживают еще большую аритмичность: в январе выходило 2,4 процента, а в декабре 27,8 процента годового выпуска.

Не изменилось положение и в последние годы. Так, в IV квартале 1954 года выпущено 42 процента. Совсем плохо складывается план 1955 года, в котором из 60 фильмов на IV квартал падает выпуск 36 фильмов, или 60 процентов (а в это же время предстоит работа над не меньшим количеством фильмов, переходящих на 1956 год).

Результатом такой неритмичности является недогрузка производственно-технической базы киностудий, вплоть до полного простоя павильонов в летние месяцы (как это было на Киевской киностудии и на «Мосфильме» в 1954 году), чрезвычайная напряженность последнего квартала и штурмовщина в декабре.

Даже если учитывать известную сезонность кинематографического производства, связанную с необходимостью съемок на летней натуре, нельзя допускать такую неритмичность, она ставит под угрозу выполнение плана резкого увеличения количества фильмов.

Для ликвидации этой угрозы и более равномерного запуска фильмов в производство в течение года прежде всего необходимо дифференцировать заказываемые сценарии по съемкам в различные сезоны года, создавать постоянный резерв готовых к запуску литературных и режиссерских сценариев.

Студии могут добиться большей ритмичности, если будут практиковать параллельный запуск близких по постановочным решениям фильмов. Это позволит использовать одни и те же декорационные сооружения и постановочные средства (при небольшой их переделке), ускорит сроки производства и удешевит стоимость таких фильмов.

Необходимо больше использовать натуру — не только летнюю, но и зимнюю, чаще строить декорации на натуре, смелее применять комбинированные съемки.

* * *

Крупные организационно-экономические недостатки кинопроизводства должны быть решительно устранены. Показатели, которые сложились в прошлый период его развития и приобрели значение нормативов, нуждаются в пересмотре.

В частности, вполне целесообразно (и это оправдывается в художественном отношении) установить диктуемую интересами кинопроизводства и проката среднюю длину фильма 2400 метров (из них павильонных съемок 1400, а натурных 1000 метров).

В 1954 году на студии имени М. Горького (по пяти фильмам) общий срок производства составил 9,5 месяца, производственного периода — 7 месяцев; на Киевской киностудии (соответственно) —10,5 и 7,5 месяца; на киностудии «Мосфильм» — 10 и

8 месяцев. Хуже положение на киностудии «Ленфильм»: 13 и 9 месяцев. Совсем плохо на остальных студиях: 16,5 и 11,5 месяца.

Представляется необходимым и возможным последовательно внедрить в кинопроизводство следующие показатели:

	Центральные киностудии и Киевская	Республиканские киностудии
Общий срок производства фильма	8 месяцев	9 месяцев
Подготовительный период	3 »	3 »
Производственный период	5 »	6 »
В том числе:		
предсъемочный	0,5 »	0,5 »
съемочный	3,5 »	4,5 »
монтажно-тонировочный	1,0 »	1,0 »
Съемочных дней в месяц:		
в павильоне	18 дней	16 дней
на натуре	16 »	15 »
Норма съемок за смену:		
в павильоне	50 метров	40 метров
на натуре	30 »	25 »

Предлагаемое снижение сроков производства далеко не исчерпывает дальнейших возможностей улучшения методов работы, организации труда, совершенствования технологического процесса и производственно-технической базы киностудий.

В частности, с учетом этих возможностей приказом министра культуры СССР от 26 апреля 1955 г. № 226 «О пересмотре справочника нормативов по производству художественных фильмов» дано указание в работе над новыми нормативами исходить из общего среднего срока производства фильма 7-8 месяцев.

Широкое обсуждение на студиях и в печати затронутых здесь вопросов поможет вскрыть неиспользованные еще резервы рациональной организации кинопроизводства, установить передовые нормативы и тем содействовать резкому увеличению производства фильмов и значительному снижению их стоимости.

Татьяна ЛУКАШЕВИЧ

РАБОТА С НЕПРОФЕССИОНАЛЬНЫМИ АКТЕРАМИ

В кино уже давно отвергнута и забыта теория «типажа», но те или иные особенности фильма часто требуют привлечения непрофессиональных актеров и это ставит перед режиссерами ряд сложных творческих задач. Особенно часто с этим сталкиваются постановщики детских и юношеских фильмов.

Снимать взрослых актеров в ролях детей и подростков, как правило, нельзя. Самые способные и правдивые театральные «травести» не выдерживают испытания экраном и непосредственного соседства со школьниками, снимающимися в массовках и эпизодах. Зритель сейчас же чувствует фальшь.

Поэтому на главные роли в таких фильмах мы обычно приглашаем школьников или юношей и девушек из кружков художественной самодеятельности, иногда с первых курсов театральных училищ. У этих исполнителей еще нет никаких профессиональных навыков, и их надо рассматривать, в лучшем случае, как любителей. Все они различны по своим склонностям, по культуре, по степени одаренности, по возрасту (ведь мы снимаем и малышей), и каждый требует к себе особого, индивидуального подхода.

Решающее значение при съемках непрофессионалов имеет точный подбор. Просматривая огромное количество кандидатов, ни в коем случае нельзя идти на компромиссы. За каждую уступку всегда приходится впоследствии жестоко расплачиваться.

Лично я при первой встрече с желающими сниматься беседую с каждым на совершенно посторонние темы. Я не рассказываю им ни сценария, ни предполагаемой роли, не прошу читать стихи или как-нибудь иначе демонстрировать свои таланты. Беседуя, я слежу за тем, насколько выразительно высказывают они свои мысли, насколько просто и искренне их доносят. Наблюдаю за их пластичностью, эмоциональностью, нервностью, впечатлительностью. Благодаря тому, что в нашей стране очень много внимания уделяется художественному воспитанию детей в детских садах, в школах, в пионерских организациях, в заводских клубах и домах культуры, творческая одаренность ребят раскрывается очень рано. Это нам облегчает отбор.

Способных ребят очень много. Опыт говорит, что большинство детей в возрасте от трех до десяти лет творчески возбудимы. Они любят играть, легко входят в предлагаемые обстоятельства и охотно фантазируют. Ценной чертой у малышей является быстрая смена настроений — они легко переходят от слез к смеху и наоборот, они умеют отвлечься, забыться, «зажить чужой жизнью». Девочки старше десяти лет впечатлительны и ярко эмоциональны. Труднее с мальчиками. К двенадцати-тринадцати годам они начинают стыдиться всяких внешних проявлений чувств. Мальчишеское представление о мужественности мешает им с полной искренностью выявлять свое душевное состояние. Поэтому их трудно вызвать

на открытое волнение, переживание. Желая сниматься, они обычно стремятся «показать», «представить», но не прочувствовать.

Но если удается разбудить в мальчике или девочке нужные эмоции, то они порой демонстрируют такие тонкие нюансы внутреннего состояния и внешнего поведения, что становятся вровень со своими взрослыми партнерами — актерами-профессионалами.

Второй этап отбора требует более подробного изучения ребят. Мы знакомим их со сценарием или отдельными сценарными ситуациями в их будущих ролях.

В этих беседах мы ждем от собеседников доступного им анализа драматургических ситуаций, оценки отдельных характеров, тех или иных поступков. Иногда я рассказываю им какие-то эпизоды сценария, выдавая их за факты из действительной жизни. Рассказ этот я веду в нужном мне драматическом настроении и пытаюсь вызвать соответствующую реакцию. И если мой собеседник остается абсолютно спокойным, то, будь он очень разумным и внешне подходящим ребенком, я от него все же отказываюсь.

Вот, например, мы очень долго не могли найти мальчика на роль Олежка Листовского — брата нашего героя Валентина в фильме «Аттестат зрелости». Один из сотрудников студии, видя наши безуспешные поиски, предложил попробовать его сына. Мальчик сразу нам понравился — внешне он подходил для роли болезненного Олежки. Однако первая беседа оказалась мало утешительной. Тогда мы стали с ним совершенно серьезно разговаривать о принципах работы с актером. На мой вопрос: «Можешь ли ты пережить чужое чувство?», он неожиданно ответил: «Это я могу. Вот, знаете, когда я прихожу из школы и знаю, что мама меня будет журить, у меня может заболеть голова. Если у меня болит голова, она меня пожалеет. А тогда я могу даже заплакать». После этих слов мы поверили в него и начали с ним вполне успешно работать.

Уже позже, на съемках, он научился не только находить нужное душевное состояние, но и сохранять его. По сюжету сценария старший брат, Валентин, был к нему невнимателен, груб. В одной из сцен с Валентином нужно было добиться, чтобы Олежка заплакал. Но, разбирая сцену, наш юный исполнитель плакать категорически отказался. Он считал, что мальчик должен не плакать, а обидеться и рассердиться. Мы согласились. Но эту обиду, раздражение надо было вызвать. Я стала нашептывать Валентину (В. Лановому), чтобы он на репетиции погрубее вытолкнул его за дверь. Несколько раз я провоцировала раздражение у Олежки, напоминая ему, что и раньше Валентин часто его обижал, и теперь толкается. После нескольких репетиций Олежек вдруг решительно сказал: «Пускай толкнет еще раз, да посильней». Так постепенно он сознательно добивался нужного ему самочувствия.

Когда мы искали совсем маленькую героиню для «Подкидыша», я просмотрела больше ста девочек. Мне нужен был нервный, капризный, легко возбудимый ребенок, симпатии и антипатии которого проявлялись бы ярко. Покладистый ребенок сделал бы эту роль пресной. Вероника Лебедева оказалась выбранной со «снайперской» точностью. А вот мальчика я выбрала неудачно: мне казалось, что это неглавная роль, и я пошла на компромисс. Он был внешне хорош, не терялся в обстановке съемок. Однако не всегда следует радоваться хорошему самочувствию любителя перед киноаппаратом. Уверенность перед объективом часто бывает признаком отсутствия дарования. Отсюда идет холодность интонации, жеста, возникает полная неубедительность поведения.

Но вот исполнитель отобран и начинает готовиться к пробе. Прежде всего мы стараемся ему внушить, что в жизни человек никогда не ломается и не актерствует. Поэтому и ему не надо ломаться и что-то «изображать».

Конечно, в ребенке, которого отбираешь, должны быть черты персонажа, которого ему придется играть.

Я обычно добиваюсь, чтобы чувства, интересы героев фильма стали собственными чувствами, интересами и стремлениями исполнителей. Но этого можно достигнуть только тогда, когда предлагаемые обстоятельства убедительны для непрофессионального исполнителя. Он должен верить в них и считать их жизненными.

В фильме «Аттестат зрелости» очень важным был правильный выбор главного героя Валентина. Мы выбрали Васю Ланового, который сейчас очень успешно занимается в театральном училище.

Лановой к началу съемок много и успешно выступал в драматическом кружке при Дворце культуры автозавода имени Сталина. Одаренность его чувствовалась уже на пробах. Репетируя с ним заключительную сцену с учителем и молодой преподавательницей, мы по его серьезным, выразительным глазам поняли, что у этого актера будут удачными продолжительные крупные планы. Он оказался очень восприимчивым юношей с тонкой душевной конституцией.

В характере Ланового были многие черты Листовского: яркая индивидуальность, одаренность, самолюбие. Однако у Ланового эти черты не были гипертрофированы. Он оставался хорошим, чистым юношей, отзывчивым товарищем, серьезным комсомольцем. При первых беседах я пыталась выяснить, как он вел себя в различных жизненных обстоятельствах. И один его рассказ убедил меня в том, что у него самолюбие такое же болезненное, как и у Валентина Листовского. Вася мечтал поступить в театральную школу и несколько раз ходил на отборочные испытания, но никогда не приходил за ответом, так как мучительно стыдился возможного отказа. И интересно, что он пошел на испытание в Щукинское училище после того, как я и актеры, снимавшиеся в фильме, убедили его, что он имеет данные стать актером.

Мы не ошиблись. Ланового среди года приняли на второй курс.

...Но вот актеры окончательно отобраны, коллектив сформирован, и начинается непосредственная работа над ролями.

На этом этапе мы «вдоль и поперек» изучаем и разбираем сценарий в целом и его отдельные эпизоды, обсуждаем характеры героев, их поведение, их взаимоотношения. Ребята должны разбираться не только в своих детских ролях, но и знать взрослые роли.

Мы посвящаем будущих исполнителей во все подробности, рассказываем предфильмовую биографию действующих лиц, высказываем предположения об их последующей судьбе.

Ребята так хорошо изучают все эпизоды, что часто поправляют нас и актеров во время съемок. Характерен случай, когда при постановке фильма «Гаврош» к актеру, игравшему Туше, подбежал мальчик и с возмущением сказал: «Почему вы совсем сухой после того дождя, в который попали?» Система работы нашей группы такова: утром мы снимаем уже подготовленные сцены, а вечерами репетируем последующие. Собираемся часов в семь и начинаем разбирать новую сцену. Обычно начинается критика. Ребята очень придирчиво относятся к тому, что «правда» и что «неправда». Они предлагают свои варианты сюжетных поворотов, текста, поступков. И, признаюсь, очень многое из этого мы принимаем как для драматургического, так и для режиссерского истолкования сцены.

Эти споры помогают нашим «актерам» стать как бы авторами своих ролей, и они начинают действовать смело и свободно. Но, увлекшись правкой сценария, юные исполнители переигрывают. В доказательство своей правоты они вносят в игру слишком много экспрессии, теряя при этом непосредственность. Приходится возвращать ребят к правде, упрекать в наигрыше, вранье. В самый разгар наших разногласий я прекращаю репетицию. На следующий день ребята приходят уже более подобранными.

Вообще долго репетировать с детьми нельзя. Как только вызваны нужные рефлексы, ребят надо немедленно отпустить. Фиксировать внимание ребят на найденном состоянии опасно. Это может лишить их необходимой свободы в моменты съемок. Нельзя также показывать малышам и младшим школьникам материал на экране. А ребятам повзрослее следует показывать его только для того, чтобы указать на недостатки. Просмотр материала должен быть превращен в наглядную репетицию.

Перед аппаратом мы проводим с юными исполнителями чисто технические репетиции по указаниям оператора. Но перед самой съемкой я увожу ребят куда-нибудь в тихий уголок, заставляю их собраться, поднимаю их эмоциональное состояние. То же приходится делать и перед съемкой дублей. Как показывает опыт работы с молодыми исполнителями, нельзя снимать больше двух-трех дублей.

Совместная жизнь, ежедневная работа позволяют хорошо узнать характеры ребят и точно вызывать нужные для фильма эмоции.

Мы не ошиблись, выбирая Галю Ляпину на роль Вики («Аттестат зрелости»). Ее строгость, серьезность, принципиальность особенно чувствовались в сценах, где она

отталкивала мальчика, которого полюбила. Но по ходу фильма она должна была заплакать, а вызвать слезу у Ляпиной было трудно. Плакать она могла только от обиды. И вот мы условились с Галей, что я ее буду обижать. Надо было найти такую обиду, чтобы она, несмотря на наш сговор, действительно огорчилась. Такая «обида» нашлась. Я, укоряя Галю, которая училась на первом курсе Щепкинского училища, за то, что она не может расплакаться, высказала сомнение в ее актерских способностях.

Иным образом подводишь к нужному состоянию малышей.

Есть в «Подкидыше» сцена, где Ляля (Ф. Раневская) и Муля (П. Репнин) подходят к киоску выпить газированной воды. Ляля пьет стакан за стаканом, когда же Муля робко просит дать попить, она категорически заявляет, что ему вредно много пить. Затем Ляля предлагает Веронике воды. Девочка просит «с красной краской», и, получив стакан, отдает его Муле.

Сцена эта снималась на улице. Нас окружала толпа любопытных, работал оператор. Кругом шум и суета. Но Вероника сделала все очень точно. Подготавливала я девочку к этому эпизоду несколько дней, постепенно вводила ее в «предлагаемые обстоятельства». Мне нужно было, чтобы она на съемках смотрела на Раневскую и Репнина, как на уже знакомых людей. Причем мне надо было вызвать у четырехлетней девочки определенное личное к ним отношение. Я начала настраивать Веронику против Раневской, внушать ей всякие небылицы про ее жадность. Рассказывала, что она может выпить тридцать стаканов воды, что Репнин очень скромный, тихий, и она ему пожалеет дать воду.

Уже на улице перед съемкой, я все время заставляла девочку наблюдать за Раневской, предупреждая ее, что в этой сутолоке и суете Раневская выпьет всю воду и ничего не оставит Репнину. И когда Раневская предложила Веронике стакан воды, девочка совершенно непосредственно, из душевного сочувствия к Репнину, отдала ему свой стакан.

Сложность этой сцены заключалась и в том, что взрослым актерам трудно сниматься с непрофессионалами. Актеров раздражает отсутствие настоящего контакта, ведь партнер не ловит его мысль, не реагирует на волнение.

Это бывает не только при съемках детей, но и при встрече хороших актеров с посредственными. Однако в «Подкидыше» и Раневская и Плятт говорили, что они боялись другого — исключительной непосредственности поведения Вероники.

* * *

Сейчас, когда резко увеличивается производство фильмов для юных зрителей, кино-режиссуре придется все чаще иметь дело с непрофессиональными актерами.

Нередко режиссерская молодежь начинает свою самостоятельную работу с постановки детских и юношеских фильмов. Поэтому имеющийся в этой области опыт должен быть обобщен и использован.

Б. ЯРУСТОВСКИЙ

ОПЕРА НА ЭКРАНЕ

Проблема экранизации оперы не первый год обсуждается на страницах наших газет и журналов. И это понятно. Опера, ожившая на экране, становится достоянием поистине миллионного зрителя-слушателя. В самые отдаленные уголки нашей земли проникают с помощью кино вдохновенные мелодии Глинки и Даргомыжского, Чайковского и Мусоргского.

Помимо приобщения массового зрителя к великим оперным произведениям, воссоздание оперы на экране позволяет документально зафиксировать лучшие составы исполнителей, запечатлеть для истории культуры неповторимое искусство выдающихся мастеров советского оперного театра.

И, наконец, специфика киноискусства способна значительно расширить наше представление о том или ином шедевре классической оперной драматургии: при тонком и умном использовании богатейшего арсенала выразительных средств кино многие оперные сцены на экране неожиданно предстают перед нами в новом свете, раскрываются с новой стороны. Так, например, случилось со сценой «Под Кромами» из оперы «Борис Годунов» в фильме «Мусоргский». Режиссер Г. Рошаль смело перенес со сценической площадки на просторы полей и лугов эту грандиозную динамичную народную сцену. И какими же новыми красками засверкала она! С какой рельефностью, с

какой новой силой обнажились в ней могучие образы бунтующего, бурлящего народа!

Едва ли не самым ценным в работе режиссера было проявленное им удивительное чувство ритма. Очень чутко ощутив «ритмическую» гамму музыки этой сцены, постановщик «Мусоргского» сумел на редкость тонко воплотить ее в зрительных образах, прежде всего в их ритме, в ритме монтажа. Такой конкретный творческий опыт гораздо убедительнее указывает правильные пути экранизации оперы, чем многословные декларации на эту тему.

Успех сцены «Под Кромами» в фильме «Мусоргский», видимо, имел прямое отношение к творческому замыслу режиссера В. Строевой и ее коллег экранизировать оперу «Борис Годунов». Об этом говорит хотя бы тот факт, что та же сцена — эта подлинная кульминация новой кинокартины — решена по существу теми же средствами, что и в фильме «Мусоргский»: та же стремительная скачка, те же пламенные краски в сочетании с суровым динамичным напевом разбойничьей песни «Расходилась-разгулялась...».

Перед авторами сценария «Борис Годунов» Н. Головановым и В. Строевой, очевидно, прежде всего возник главный вопрос: как можно уложить в жесткий метраж кинокартины спектакль, продолжающийся три с половиной часа? По существу оперу необходимо было сократить вдвое. К чести авторов надо сказать, что с этой задачей они справились в целом хорошо. В фильме почти нет сцен, где бы не было сделано больших или малых купюр, но как порой ни жаль эпизода, «вырезанного» из оперы, все же, подумав, сознаешь, что отбор «жертвенного» материала сделан в большинстве случаев достаточно корректно и продуманно.

К авторам сценария все же есть серьезные претензии. В картине «Келья» Мусоргским предельно логично показано, к а к возникает авантюристический замысел у Григория Отрепьева. Под влиянием рассказа летописца Пимена о жизни русских царей, о том, как «тешились они в боях», как «пировали за царскою трапезой», у Григория рождается зависть. Именно это чувство и определяет все его дальнейшее поведение, весь его авантюристический замысел.

Авторы же сценария, желая, видимо, объяснить зрителю как можно раньше историю преступления царя Бориса, заменили этот рассказ Пимена рассказом об убийстве царевича в Угличе (из первой редакции оперы, отвергнутой самим композитором). Не говоря уже о том, что музыка здесь неизмеримо хуже, эта замена по существу уничтожила всю л о г и к у развития завязки оперы — последняя фраза из первой редакции рассказа: «... злодеи покаялись и назвали Бориса», сменяется кажущейся после нее нелепой репликой Пимена: «Он был бы твой ровесник и царствовал!»

Именно в основной редакции этого эпизода последовательно вскрывается психология Отрепьева. «Зачем и мне не тешиться в боях, не пировать за царскою трапезой?» — восклицает чернец, слушая рассказ Пимена о царствованиях, и в этой реплике мы уже слышим интонации будущей музыкальной темы Самозванца. Так возникал перед нами не народный мститель, каким в значительной мере рисуется Отрепьев в первой половине фильма (особенно в сцене «Келья»), а неприглядный образ предателя и авантюриста.

Нельзя также согласиться с исключением из сцены «Под Кромами» народного хора «Ох ты, сила-силушка», который, следуя непосредственно за «Расходилась-разгулялась», логически развивает суровый боевой напев разбойничьей песни; динамично плясовые образы хора, полные огня и удали, необычайно выразительно раскрывают кульминацию бунта, разбушевавшуюся могучую силу народную.

Не вполне понятна трактовка сценаристами образов Варлаама и Мисаила. Они предстают этакими народными глашатаями, чуть ли не совестью народной, особенно в сцене «Под Кромами», где сценаристы передали монахам реплики положительных персонажей. Между тем сущность этих забулдыг отчетливо проявляется в их фразе: «Литва ли, Русь ли — что гудок, что гусли — все нам равно — было б вино!» Здесь заключена вся их недалекая и пошлая жизненная философия. Не случайно композитор писал в письме к своему другу Голенищеву-Кутузову (10 ноября 1877 г.): «Варлаам с Мисаилом» (в Борисе) вызывали смех, пока не показались в сцене «бродяг»: тогда смекнули, какие опасные звери эти, повидимому, смешные люди».

Наконец, еще одно небольшое замечание: исключая многие мелкие эпизоды, не имею-

«Борис Годунов»

щие кардинального значения в сюжетном развитии оперы-фильма, авторы, на наш взгляд, часто не учитывали структурной и контрастной взаимосвязи эпизодов. Так, изъятие из картины «Терем» жанровых эпизодов, написанных композитором преимущественно в быстрых темпах, привело к тому, что в ней теперь преобладают эпизоды с медленными темпами—наиболее трудные для экранизации.

* * *

Как же осуществили авторы фильма экранизацию оперы, используя выразительные средства киноискусства?

В фильме много интересного и нового. Помимо сцены «Под Кромами», о которой уже упоминалось, по-новому раскрылась и народная сцена у Василия Блаженного. Применяя разнообразные средства монтажа, авторы сумели усилить динамику этой сцены. Взволнованный слухами о том, что к Москве с большим войском приближается «царевич-избавитель», народ связывает с его приходом свои надежды на избавление от голода и мора. Измученный люд не знает, что впереди его ожидают еще более страшные горе и невзгоды... Народ верит, хочет верить в грядущее избавление от Борисова царствования и негодует, что в храме только что предали Гришку анафеме.

Диалог мужиков и баб, этот гудящий народный улей, передан в фильме великолепно. Мы видим то общую панораму толпы, то перед нашим взором возникают отдельные группы представителей народа, спорящих, негодующих...

В той же сцене прекрасно снят выход Бориса Годунова. Незабываем взгляд его тревожных измученных глаз, остановившихся на Юродивом, проклинающем царя-Ирода. Крупным планом дано выразительное лицо Бориса, мы видим блестящую мимику народного артиста СССР А. Пирогова— исполнителя главной роли в фильме.

Кстати, участвуя в этом фильме, исполнители главных партий держали своеобразный экзамен на разносторонность своего мастерства. Как известно, игру оперного актера зрители театрального зала наблюдают обычно на большом расстоянии; даже сидящие в первых рядах лишены возможности хорошо видеть мимику актера. Крупный план в кино делает достоянием зрителя все детали актерской игры. И если

А. Пирогов (Борис), Н. Ханаев (Шуйский), отчасти А. Кривченя (Варлаам) с честью выдержали этот экзамен, то Г. Нэлепп (Самозванец), М. Михайлов (Пимен) и особенно Л. Авдеева (Марина Мнишек), на наш взгляд, на экране «проиграли» по сравнению с оперной сценой.

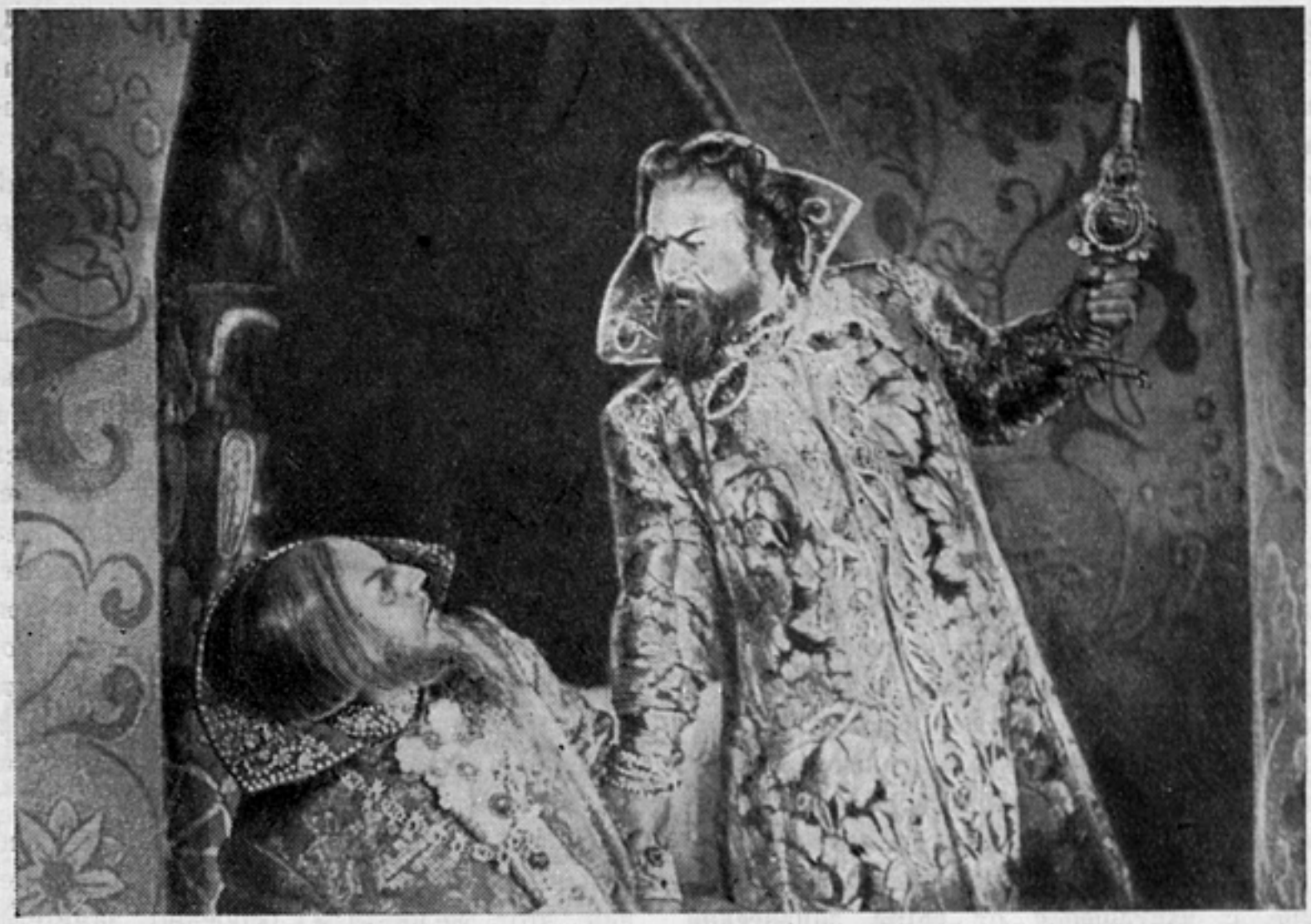
В игре А. Пирогова выявилось то, что в оперном театре проходило обычно малозаметно. Вспомним, например, начало сцены «Дума»: Борис—Пирогов, словно распятый взглядами думных бояр, вздрагивает всем телом, приходя в себя после галлюцинаций. Сколько трепета, напряжения в его взоре, которым он обводит стан своих недругов-бояр! Как быстро и точно находит Пирогов нужную — твердую и вместе с тем несколько усталую—интонацию для нового состояния Бориса: «Я созвал вас, бояре!..» Этого в театральном зале порой не заметишь!

Как-то по-новому «осветилась» в фильме сцена Бориса и Шуйского в тереме. Выразительнейший в интонационном отношении диалог здесь, в фильме, дополняется темпераментным «поединком» зрительных образов: спокойный, хищный профиль, характерный взгляд исподлобья лукавого царедворца Шуйского—Ханаева сменяется на экране негодующим лицом Бориса—Пирогова. В этой сцене есть и другие удачные находки. Таков, например, кадр с тушением горящей свечи. В этой предельно лаконичной, но удачно найденной детали отлично показано состояние Бориса. Доведенный рассказом Шуйского об Угличе до исступления, он прерывает повествование криком: «Довольно!» — и гасит голой рукой пламя свечи.

Мы могли бы упомянуть о репликах, замечательно «поданных» зрительно: «Царевич, повинуйся!» (в тереме), «Я царь еще!» (в Думе). Все эти и другие примеры красноречиво свидетельствуют о блестящем мастерстве выдающегося русского певца-актера А. Пирогова, о вдумчивой и творческой работе режиссера В. Строевой.

Но далеко не все удовлетворило нас в фильме. Нельзя не упрекнуть его авторов в компромиссности ряда творческих решений. Некоторые сцены теряют свою ценность потому, что при их экранизации режиссер, видимо, пытался найти «среднее» решение: выйти на натуру и вместе с тем сохранить условности оперного спектакля. Нам кажется, например, несовместимым сочетание «реальной» обстановки действия

«Борис Годунов»



«Борис Годунов»

с типичными оперными жестами его исполнителей. Так дисгармонируют кадры натуры (площадь у Василия Блаженного или Успенского собора) с загримированными оперными типажами, показанными к тому же нередко крупным планом.

Досадны повторения одних и тех же зрительных кадров. Вполне допустимо воспроизвести на экране знаменитые суриковские народные сцены. Но смотреть второй и третий раз все те же суриковские мизансцены с горящими свечами, право, надоедает!

В отдельных случаях поиски, очевидно, того же компромисса породили и своеобразную «декоративную» натуру. Так, например, убого, по-театральному выглядит «натурная» зеленая лужайка в сцене «Корчма», к тому же довольно неуклюже, неубедительно использованная для вынесения действия из интерьера.

Подчас авторы проявляли большую творческую смелость. Мы склонны, например, оправдать «перебивку» сцены «Под Кромами» эпизодом «Дума», оказавшимся словно «вписанным» в картину народного бунта. Хотя это решение и ломает логику развития оперы Мусоргского, но рождает новую, собственную логику оперы-фильма, по своему убедительную и допустимую. Тем досаднее, что в ряде других случаев авторы не использовали при построении зрительных кадров возможностей, которые подсказывал им композитор в партитуре оперы.

Так, скажем, в опере имеется несколько «наплывов» звуковых образов. Приведем хотя бы два из них. В момент, когда на сцене читается указ о поимке беглого чернеца, композитор вводит в оркестр музыкальную тему царя Бориса — ее величественно-скорбные звуки как бы вызывают на сцену незримый образ автора указа. Казалось бы, вполне резонным ввести на экране в этот эпизод и зрительный наплыв образа Бориса. Тем не менее авторы этого не сделали.

В конце сцены смерти Бориса, как известно, в оркестре проходит «крупным планом» тема страдающего Бориса, которая звучит здесь умиротворенно, овеянная дымкой легкой грусти. Но авторы в этот момент словно забыли о герое оперы: они «наложили» на эту просветленно-скорбную музыку довольно нелепую пантомиму, призванную, видимо, показать борьбу Шуйского и царевича Федора за царскую порфиру...

В связи с этим надо упомянуть и о том, что авторы фильма далеко не везде и не

всегда учитывали важнейшую специфическую особенность оперного жанра—наличие таких моментов, когда первое слово принадлежит музыкальному образу. Разумеется, в этих случаях другие выразительные средства произведения синтетического жанра должны подчиниться музыкальному образу. Авторы же призваны искусно использовать все эти «слагаемые» для того, чтобы максимально рельефно показать главное — музыкальный образ. К сожалению, этого в фильме во многих возможных случаях не произошло.

Можно привести и иные примеры недостаточно внимательного использования авторами фильма партитуры композитора. Так, следуя традиционно-провинциальным приемам раскрытия сцены галлюцинаций Бориса в тереме, режиссер фильма усиленно стремится показать жизненные «истоки» миражей Бориса: аппарат подолгу панорамирует потолок и стены терема с движущимися по ним тенями, останавливается на окне с вздувшейся от ветра занавеской и т. д.

Однако реальные импульсы галлюцинаций Бориса — «оживающие» во время боя часов фигурки курантов — в кадре почти не показаны. А ведь сцену эту не случайно композитор назвал «Сценой с курантами». Работая над оперой, Мусоргский, как известно, не ограничился чтением Пушкина, а внимательно изучил многотомную «Историю государства Российского» Карамзина. В одной из книг его внимание привлекло маленькое примечание о том, что австрийский посол Рудольф привез новому царю Годунову и его сыну Федору подарки: зеленого попугая и чудесные часы. Особенностью «заморского чуда» было то, что во время боя куранты играли и в окнах выскакивали маленькие человеческие фигурки, «как живые». Видимо, последнее замечание историка и дало повод великому реалисту Мусоргскому использовать этот факт, связав с ним возникновение призраков в воспаленном мозгу царя-преступника.

Все это давало режиссеру увлекательный материал для показа этой трудной сцены без обычных оперных штампов.

Можно сделать ряд мелких замечаний и по наиболее «оперной» части фильма — польской. В ней много нарочитой театральной красивости, не все удовлетворяет и в ее содержании. Спорен финал картины: на фоне кульминационного проведения в оркестре музыкального лирического образа (дуэта Самозванца и Марины) зритель неожиданно видит... боевой марш вооруженных шляхтичей; грубо выглядит сцена любовного объяснения, при котором присутствуют многочисленные соглядатаи — паны и паненки. Правильный замысел можно было бы раскрыть значительно тоньше.

Иногда раздражает несовпадение зрительных планов и динамики звука (при пении этот недостаток особенно заметен). Неполноценно использована в фильме цветовая «драматургия». Так, не понятна общность цветовой гаммы сцены в тереме с польской картиной; грубо-декоративно, подчеркнуто-театрально выглядят огненные шапки пожаров в финале фильма.

Далеко не везде авторы продумали темповую последовательность эпизодов; есть в фильме явные длинноты, которые можно было бы преодолеть.

Таковы некоторые мысли, которые возникли при просмотре фильма «Борис Годунов» — большой и серьезной работы наших выдающихся оперных актеров и талантливых постановщиков. Нет сомнения, что достоинства и недостатки этого кинопроизведения будут учтены в дальнейшем — при осуществлении благородного и нужного дела создания новых фильмов-опер.

Я. ВОСТРИКОВ

ОБ ОДНОМ РЕЦИДИВЕ ФОРМАЛИЗМА

В журнале «Искусство кино» № 6 был помещен информационный отчет о научной конференции профессорско-преподавательского состава ВГИК, состоявшейся весной этого года. В отчете правильно оценивалось выступление проф. Л. Кулешова на конференции как неудачное, путаное и ошибочное, которое привело в недоумение всех участников конференции.

Случайно ли это выступление?

Проф. Кулешов — один из основных работников кафедры кинорежиссуры ВГИК, являющейся важнейшей кафедрой института. По своему количественному и качественному составу она должна была бы занимать в институте ведущее положение: в ее штате значатся четыре профессора, восемь доцентов, восемь старших преподавателей и три ассистента. На деле же в течение уже ряда лет кафедра эта влачит жалкое существование.

Перед нами отчет кафедры кинорежиссуры за 1954 год, по которому можно судить о состоянии ее научно-исследовательской и методической работы.

Годовым планом предусмотрено было создание семнадцати учебных пособий, из которых отдельные, наиболее фундаментальные работы подготавливаются уже ряд лет, а также написание пяти научных докладов и двух глав одной диссертации. Судя по составу кафедры, план этот вполне реален и выполним. Однако итоги далеко не утешительные. За 1954 год и первую половину текущего года из семнадцати учебных пособий подготовлено лишь восемь, из пяти научных докладов написаны два, готовы запланированные главы диссертации. Таким образом, двенадцать научных и учебных работ остались неподготовленными.

Но этого мало. Даже те работы, которые были написаны и сданы на кафедру, так и не удостоились обсуждения членами кафедры. Такие обсуждения даже не планируются. Например, в плане работы кафедры на осенний семестр прошлого года было намечено обсуждение шестнадцати вопросов, но из них всего только четыре имели некоторое отношение к научно-исследовательской и научно-методической работе. Это, например, обсуждение отчета о работе членов кафедры по плану 1954 года и вторичное обсуждение итогов научно-исследовательской и научно-методической работы кафедры за тот же год. Только четыре члена кафедры (М. Ромм, В. Нижний, С. Герасимов и А. Шухман) должны были представить на обсуждение конкретные научные работы (да и то одна не по проблемам кинорежиссуры, а о музыке в фильме).

Что же касается остальных девятнадцати членов кафедры, то неизвестно, чем они занимались. В сущности в течение всего года кафедра не вела никакой научно-исследовательской работы. Методическая же работа свелась к обсуждению конспектов лекций доцента Нижнего. Следовательно, лекции остальных преподавателей — членов кафедры — были пущены на самотек, оставлены без контроля и коллективной помощи. И это в то время, когда курс режиссуры далеко еще не разработан, нет апробированных, стабильных учебников и других пособий.

Существующая программа курса режиссуры содержит много серьезных и сложных проблем. Можно назвать хотя бы следующие: «Искусство, как форма общественного сознания», «Социалистический реализм — метод советского искусства», «Правдивость и идейность советского искусства», «Народность и массовость киноискусства», «Образ человека, созданный актером, как основной выразитель сценарного и режиссерского замысла», «Образ положительного героя», «Критика интуитивизма и символизма, натурализма и формализма».

Содержание и методика чтения лекций по таким важным проблемам, очевидно,

требовали внимания профессоров и преподавателей кафедры.

Только коллективный труд по разработке важнейших частей теоретического курса режиссуры мог обеспечить доброкачественные лекции. Но ничего этого не было организовано на кафедре.

Что же привело к такой запущенности в работе кафедры кинорежиссуры?

Это прежде всего безответственное отношение к своим обязанностям заведующего кафедрой проф. Г. Александрова. Он не только не контролирует, не направляет работу кафедры, но за весь истекший учебный год сам не прочел ни одной лекции, не сделал ни одного научного доклада. Вся годовая деятельность проф. Александрова выразилась в том, что он провел одно заседание кафедры. Будучи членом ученого совета, он не посетил ни одного его заседания. Руководитель кафедры не присутствовал ни на одном заседании Государственной экзаменационной комиссии, принимавшей дипломные работы питомцев его мастерской.

Нужно отметить, что работники Министерства культуры СССР знают обо всем этом, но мер не принимают. Знают они также, что и ряд других маститых режиссеров, привлеченных институтом для воспитания и обучения молодых специалистов, работают далеко не плодотворно, что некоторые из них считают преподавание кинорежиссуры и передачу своего опыта молодежи каким-то десятистепенным делом.

При всем этом на кафедре отсутствует критика. Обычно в институтах критика и самокритика развивается при обсуждении научных докладов, стенограмм лекций, диссертаций. Материал для критики члены кафедры черпают из взаимных посещений лекций, практических занятий. Так выявляются теоретический и методический уровень преподавателя, его сильные и слабые стороны. Путем товарищеской критики, невзирая на занимаемую должность, степень и звание, можно исправить замеченные ошибки и недостатки, можно помочь своему коллеге повысить уровень его работы. Наконец некоторые доклады и стенограммы лекций можно выносить на обсуждение двух-трех смежных кафедр. И такая работа проводится на других кафедрах института. Так, например, несколько совместных заседаний по обсуждению научных докладов и стенограмм провели кафедры истории кино, декорационного оформления фильма, кинодраматургии и другие. Но ничего подобного не было на кафедре кинорежиссуры. А потому и критика здесь в полном забвении.

В этих условиях подавляющее большинство членов кафедры перестало заботиться о повышении своего идейно-теоретического уровня. Действовавший в течение нынешнего учебного года семинар по марксистско-ленинской эстетике никто из членов кафедры кинорежиссуры не посещал. Итоговое занятие по сети партийного просвещения, проведенное 24 мая, показало, что в течение всего учебного года только три члена этой кафедры изучали произведения классиков марксизма-ленинизма. Все это не могло не привести к застою теоретической мысли на кафедре и к рецидивам вредных, антимарксистских, формалистических взглядов на киноискусство.

Таким рецидивом как раз и является выступление проф. Кулешова на научной конференции профессорско-преподавательского состава института.

Через все это выступление, в котором проф. Кулешов оправдывал свои прошлые формалистические ошибки, красной нитью проходит мысль о том, что можно быть формалистом, идеалистом и в то же время создавать реалистические произведения киноискусства. Проф. Кулешов утверждал, будто бы режиссеры С. Эйзенштейн и В. Пудовкин, создавая реалистические и высокоидейные кинокартины — «Броненосец «Потемкин», «Мать» и другие,— были формалистами.

Действительно, у С. Эйзенштейна, В. Пудовкина и некоторых других режиссеров в свое время были формалистические ошибки. Однако и «Броненосец «Потемкин» и «Мать» получились замечательными произведениями советского киноискусства не потому, что их авторы были формалистами, а именно потому, что в этих своих работах они творчески преодолевали формализм.

Вся история советского киноискусства показывает, что только те режиссеры создавали совершенные в идейно-художественном отношении фильмы, которые стояли на марксистско-ленинских позициях в понимании искусства и вели непримиримую борьбу против формализма, космополитизма и других проявлений буржуазной идеологии. До-

сужие выдумки по адресу С. Эйзенштейна и В. Пудовкина понадобились проф. Кулешову только для того, чтобы оправдать свои собственные ошибки.

Странно было слышать на научной конференции, что Кулешову — профессору-коммунисту,— оказывается, «невыносимо надоела» критика «теории монтажа», «проблемы натурщика», ошибок «интеллектуального кино» и т. д.

Речь проф. Кулешова произнесена не в полемическом запале. Свое выступление он заранее подготовил и читал его по написанному тексту.

Если бы на кафедре кинорежиссуры была надлежащим образом развернута научно-исследовательская работа, если бы систематически обсуждались научные доклады и стенограммы лекций, если бы проводились взаимные посещения лекций, то путаная теоретическая позиция проф. Кулешова была бы давно замечена. Кафедра могла бы помочь своему коллеге преодолеть эти ошибки. Однако в институте никто не знает случая, когда бы проф. Кулешов выступил с научным докладом или лекцией перед своими коллегами. Он был вне критики своих товарищей по кафедре.

А ведь проф. Кулешов — старейший деятель кинематографии и один из старых работников института. К его голосу прислушиваются молодые педагоги и студенты.

При описанном нами состоянии кафедры кинорежиссуры не может быть уверенности в том, что выявившиеся в выступлении проф. Кулешова ошибки являются только его ошибками.

Разве случаен тот факт, что кафедра кинорежиссуры до сих пор никак не реагировала на выступление проф. Кулешова? Когда же его ошибочные взгляды были подвергнуты всесторонней критике на партийном собрании и ученом совете института, никто из членов кафедры, за исключением заместителя директора по научной работе доцента Ю. Геника, не выступил. Товарищи отмолчались...

ПО ШАБЛОНУ

В 1936 году студия «Ленфильм» выпустила свой первый звуковой фильм о спортсменах — комедию «Вратарь» (сценарий Л. Кассиля и М. Юдина, режиссер С. Тимошенко). Критика того времени, отметив некоторые положительные стороны картины («Вратарь» был шагом вперед по сравнению с предыдущими фильмами о спорте — «Счастливый финиш», «Мяч и сердце», «Флаг стадиона» и другие), одновременно вскрыла серьезные недостатки этого кинопроизведения и признала его в целом неудачным.

Казалось бы, в дальнейшем у нас должны были появиться фильмы о спорте, уже свободные от подмеченных недостатков. Но этого не случилось. Более того, ни один из последующих фильмов по своим идейно-художественным качествам не превосходил «Вратаря», который до сих пор не сходит с экранов!

Если внимательно изучить все наши картины о спорте, то станут ясными некоторые общие ошибки и недостатки, кочующие из одного фильма в другой.

Прежде всего надо сказать о незначительности идейного замысла таких фильмов. Видимо, и сами авторы затруднились бы ответить, для чего они создали свои произведения.

В большинстве фильмов доказывается, что любой физически одаренный человек может прославиться как спортсмен. Но что же в этом интересного и полезного? И следует ли для «доказательства» такой «идеи» создавать художественный фильм? Думается, что нет.

Вопросы воспитательной роли коллектива во «Вратаре» не решены, а в «Спортивной чести» трактуются примитивно, надуманно, ложно. В «Центре нападения» лишь проскальзывает мысль о том, что спорт не мешает трудовой деятельности человека, но должного развития она не получает. Трудно найти какую-нибудь значительную идею и в «Боксерах», и в «Первой перчатке», и в «Запасном игроке», и даже в последнем фильме — «Чемпион мира».

Каждое произведение искусства должно что-то утверждать, против чего-то бороться, чему-то учить, как-то воспитывать. Фильмы, о которых мы говорим, могли бы воспитывать подлинную любовь к спорту, выявляя его значение для труда и обороны, показывая, что он ведет советскую молодежь к здоровью и красоте. Между тем ни в одном из таких фильмов мы не видим процесса роста человека. Мало того, мы часто не видим развития героя и как спортсмена.

Вспомним, как Антон Кандидов впервые появился на заводском стадионе. Встав без всякой тренировки в ворота, он не пропустил ни одного мяча, которые ему бил с места нападающий лучшей команды страны. А ведь до этого Кандидов никогда в футбол-то не играл! И дальше мы ни разу не видим, как он тренируется, как совершенствует свое мастерство футболиста. Неужели навыки по выгрузке арбузов сделали из него такого первоклассного, «сухого» вратаря?

Точно так же в «Запасном игроке» Вася Веснушкин вдруг становится первоклассным нападающим и забивает в решающей встрече несколько голов, а затем, заменив вратаря, берет труднейший одиннадцатиметровый мяч, пробитый в самый угол. Но зритель этому не верит. Не верит потому, что в фильме не показано, к а к пришел к таким результатам Веснушкин.

Более удачен в этом отношении фильм «Чемпион мира»: хотя и мельком, но мы видим процесс тренировки.

Не так просто стать чемпионом, установить рекорд. Ни один спортсмен не достигает успеха без «бочек пота», пролитых на многочисленных тренировках, без упорного и длительного труда. Именно в систематическом преодолении многочисленных препятствий спортсмен закаляет свою волю, становится неутомимым, бодрым, жизнерадостным человеком. Поэтому в художественных фильмах о спорте нужно показы-

вать не сформировавшегося спортсмена, пожинающего лавры (если фильм ставит целью показать пользу спорта), а спортсмена в процессе его роста, развития, воспитания. Показа этого замечательного процесса и нет в наших художественных фильмах о спорте, чем значительно ослабляется сила их воспитательного воздействия.

Спортивные фильмы, как правило, вообще бесконфликтны.

Во «Вратаре», например, возникает правдивый конфликт между командой и зазнавшимся Кандидовым. Но этот зазнайка моментально «понял» свою ошибку, и конфликт не получил никакого развития.

Никаких препятствий нет на пути Кочеванова («Боксеры»). Он преуспевает в боксе, успешно выступает за рубежом.

Все легко и просто у Никиты Крутикова («Первая перчатка»): и любовь и слава сами приходят к нему.

Идеально гладкой дорогой проходит по жизни и футболист Курочкин («Центр нападения»). Капитан и центр нападения команды завода, где он вырос и как инженер и как спортсмен, гордость коллектива, Курочкин перед финальными играми на кубок, ни минуты не колеблясь, бросает и завод и свою команду. Равнодушно относится к уходу капитана и сама команда. Она продолжает спокойно выступать и добивается успеха. Курочкин тоже не унывает: он становится центром нападения в новой команде. Так намечавшийся было конфликт искусственно сглажен.

А какие трудности стоят перед борцом Ильей Громовым («Чемпион мира»)? Да их просто нет. Девушки его любят, он легко получает возможность заниматься с первым в Союзе тренером, в спорте растет как на дрожжах, на работе у него все в порядке. Нечего Громову преодолевать, кроме собственной усталости на тренировках. Не приходится ему устранять со своего пути никаких препятствий, ломать чье-то сопротивление, изживать какие-либо недостатки в себе и в окружающих людях.

Такое приукрашивание действительности, преуменьшение трудностей, стушевывание острых углов не отражает подлинной жизни, дезориентирует зрителей и приносит большой вред советскому спорту.

Можно ли сказать, что в нашем кино создан образ советского спортсмена? Нет, такой образ еще не создан. Авторы фильмов смотрят на своих героев только с узкоспортивной точки зрения, не раскрывают их внутреннего мира, широты кругозора, многообразия интересов, стремлений.

О Громове, например, известно, что он кузнец, однако мы ни разу не видим его в кузнице, за работой (лишь однажды он почему-то носит мешки с зерном). Не видим мы Громова ни в семье, ни в коллективе, не знаем, каков он — умный, трудолюбивый, честный или же недалекий, лодырь, грубиян. Не знаем, что он любит, о чем мечтает, к чему стремится.

А чем, кроме спорта, занимается боксер Крутиков, где, кроме спорта, работает или учится, что любит, что ненавидит? Крутиков только тренируется, выступает на ринге и влюбляется.

Обычно в фильмах о спорте коллектив существует только как декорация, на фоне которой растет и процветает талантливый спортсмен.

В «Первой перчатке» нет даже и такого фона. Крутиков одиночка, оторван от коллектива, тренируется ради своего личного успеха и славы.

Колхозный борец Громов одерживает все новые победы, слава о нем гремит. Но как вырос коллектив, в котором он начинал свой спортивный путь, как повысили свое мастерство остальные члены секции, с которыми занимается тот же тренер Бессонов, — об этом мы ничего не знаем. Коллектив только боготворит и прославляет своего чемпиона и любуется им.

Вызывает недоумение и особая, «персональная» тренировка Громова Бессоновым отдельно от коллектива. Громов всего лишь начинающий спортсмен, и такая «тепличная» обстановка вряд ли может положительно сказаться на его моральных качествах.

Воспитание одиночек в ущерб коллективу глубоко порочно, но почему-то в художественных фильмах о спорте это явление не только не осуждается, но даже пропагандируется.

Не создан в кино и образ тренера, воспитателя спортсменов. Как правило, тренер в фильме — третьестепенный персонаж и существует «для приличия». Его назначение — изрекать азбучные истины и читать нотации. Он почти никогда не выступает в роли воспитателя, не является примером

для своих учеников, не показывается как спортсмен.

Вот, например, тренер Привалов из «Первой перчатки». Вместо обучения своих учеников он рассчитывает на «счастливый случай» и мечтает о талантливом самородке. Он так говорит о Крутикове: «Я ждал его всю жизнь... он мерещился мне во сне. Я знал, что где-то растет человек, который прославит советский спорт и откроет новую страницу в истории бокса». Привалов изображен наивным, недалеким простаком; кроме бокса, его, видимо, ничто не интересует.

Сухими, ходячими схемами выглядят тренеры и в «Спортивной чести», и в «Запасном игроке», и в «Чемпионе мира».

Сюжеты всех наших фильмов о спорте примитивны и сделаны по одному шаблону.

Так, в четырех фильмах зазнавшийся герой противопоставляет себя коллективу, а затем исправляется. Во всех фильмах главный герой любит девушку, роман с которой кончается благополучно. Во всех фильмах герой без труда добивается упеха и славы.

Стандартность сюжетов возникает оттого, что авторы не знают спорта, не умеют найти в нем подлинно жизненные, острые конфликты.

Плохое знакомство авторов с материалом вынуждает их заполнять фильмы побочным действием, ненужными деталями, всевозможными трюками, отступлениями, не имеющими к содержанию никакого отношения.

К сожалению, в наших фильмах различные виды спорта представлены крайне ограниченно. Из картин, вышедших в последние годы, четыре посвящены футболу, две — боксу, одна — борьбе, одна — альпинизму. Четыре вида спорта! Между тем у нас ежегодно проводятся тысячи соревнований по пятидесяти (!) видам спорта (не считая национальных).

Очень бедна и тематика наших фильмов. Не нашла в них своего отражения борьба спортсмена с самим собой — со своей ленью, усталостью, с дурными привычками. Путь к спортивному мастерству — это постоянная внутренняя борьба, и побеждает тот, кто прежде всего победит самого себя. Большое значение для агитации и пропаганды физкультуры и спорта имели бы фильмы о специалистах физического воспитания — педагогах, тренерах, инструкторах, о спорте в союзных республиках.

Каждый фильм о спорте имеет консультантов-профессионалов. Но просто диву даешься, как могли консультанты фильма «Первая перчатка» К. Градополов и В. Михайлов (при всей их заслуге в показе технической стороны бокса) не возражать против прямого искажения образа советского спортсмена в этой картине? Кому, как не им, знать наших боксеров?

Как могли допустить клевету на советских футболистов консультанты фильма «Спортивная честь» А. Чернышев и М. Семичасный? Их же товарищи, А. Гринин и В. Никаноров, вынуждены были выступить в газете «Советский спорт» с протестом против этого фильма.

А разве не несет ответственности за примитивную, неуклюжую технику игры футболистов консультант «Запасного игрока» ленинградский тренер Г. Ласин?

К сожалению, кинокритика всегда обходит имена тех, кто отвечает за спортивную сторону фильма. Впрочем, уровень обычных рецензий вообще оставляет желать лучшего. Содержательные критические статьи появляются очень редко. За последние годы ни одной статьи о спортивных фильмах не поместил журнал «Физкультура и спорт». Мало таких статей и в журнале «Искусство кино».

Некоторых рецензентов и критиков каждый новый фильм о спорте приводит в умиление. Обращение к спортивной теме они считают чуть ли не «подвигом», «новаторством», а потому и критиковать стараются помягче, поделикатнее, чтобы не обидеть авторов, не отпугнуть их от этой темы. Ясно, что такая беззубая критика только вредит нашей кинематографии. Не случайно поэтому многие ошибки кочуют из одного фильма в другой.

Наши зрители, в том числе миллионы физкультурников, ждут правдивых полноценных фильмов о советском спорте!

К. Цветков

На VIII Международном кинофестивале в Канне в 1955 году

Н. СЕМЕНОВ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ СМОТР КИНОИСКУССТВА

Никогда еще в прошлые годы над Дворцом фестиваля во французском курортном городе Канне не развевалось такое большое количество флагов стран, участвующих в международном смотре киноискусства. По количеству стран (36) и количеству фильмов, представленных для просмотра (33 полнометражных художественных и 45 короткометражных — мультипликационных, документальных и научно-популярных), это был самый крупный кинофестиваль из всех ранее проходивших во Франции.

Жюри фестиваля состояло из пяти представителей Франции и шести представителей других стран — СССР, США, Англии, Италии, Испании и Швейцарии (председатель — член Французской академии, крупный режиссер и драматург Марсель Паньоль, заместитель — известная итальянская актриса Иза Миранда). Жюри предстояло провести большую и трудную работу — дать объективную оценку фильмам, отметить лучшие из них и путем тайного голосования присудить шесть интернациональных премий, установленных по регламенту фестиваля для полнометражных картин.

В таких жестких условиях получение каждой премии приобретало особую ценность. И справедливости ради надо сказать, что интернациональное жюри успешно справилось со своей трудной задачей.

•

Организаторы и руководители фестиваля — председатель комитета депутат социалист Ги Дессон, директор Национального центра кинематографии Жак Фло и генеральный директор фестиваля Фавр Лебрэ — всячески способствовали созданию на фестивале деловых и дружественных отношений между представителями различных стран.

* * *

Советская киноделегация прибыла на фестиваль в следующем составе: кинорежиссеры С. Васильев, И. Пырьев, киноактрисы М. Ладынина, Л. Касаткина, кинооператор А. Шеленков, директор ВГИК В. Головня и руководитель делегации — автор этих строк.

Кинорежиссер С. Юткевич являлся членом жюри фестиваля.

Советская кинематография была представлена полнометражными художественными фильмами: «Большая семья» (режиссер И. Хейфиц), «Ромео и Джульетта» (режиссеры Л. Арнштам и Л. Лавровский) и картиной совместного производства с болгарскими кинематографистами «Герои Шипки» (режиссер С. Васильев), а также мультипликационным фильмом «Золотая антилопа» (режиссер Л. Атаманов) и документальным «Остров Сахалин» (режиссеры В. Катанян, Э. Рязанов).

Демонстрация наших картин вызвала у зрителей особый интерес и проходила при переполненном зале.

Первым из наших произведений был показан фильм «Герои Шипки». Великолепное режиссерское мастерство С. Васильева, особенно в постановке массовых сцен, выразительная актерская игра Е. Самойлова (Скобелев), глубокая историческая правдивость и человечность этого значительного произ-

ведения захватили аудиторию и были единодушно отмечены французской прессой.

С большим успехом прошла также картина «Ромео и Джульетта». Этот фильм публика ждала с большим интересом. Задолго до начала сеанса все билеты были распроданы. Великолепное исполнение роли Джульетты Г. Улановой (появление которой на экране было встречено аплодисментами), высокое танцевальное мастерство С. Кореня (Меркуцио), яркие, прекрасно поставленные массовые сцены фильма вызвали всеобщее одобрение зрителей и печати.

На долю «Большой семьи» выпал исключительный успех. Много раз раздавались дружные аплодисменты, а по окончании показа, когда зажегся свет в зале, к нашей делегации подходили зрители и взволнованно выражали свое восхищение.

Большинство французских газет высоко оценило идейно-художественные достоинства этого фильма. Отмечалась талантливая игра актерского ансамбля, где выделяются С. Лукьянов, Б. Андреев и А. Баталов.

Короткометражный мультипликационный фильм «Золотая антилопа» за свою красочность и глубокое идейное содержание получил высокую оценку зрителей.

Жюри фестиваля после длительных дискуссий тайным голосованием присудило три премии (из шести) советским фильмам. Премию за режиссуру получил С. Васильев, за лучший лирический фильм — «Ромео и Джульетта» (при этом жюри отметило выдающееся балетное мастерство Галины Улановой), за актерскую игру — ансамбль артистов «Большой семьи» и, кроме того, почетный диплом за лучший мультипликационный фильм присужден картине «Золотая антилопа».

Таким образом, из пяти советских фильмов, показанных на фестивале, четыре удостоены наград.

* * *

Кинематография капиталистических стран наиболее широко была представлена на фестивале, как и в прошлые годы, фильмами США, Англии, Италии, Франции и Японии.

Американцы показали четыре фильма. Наиболее интересный из них — «Марти» (режиссер Д. Манн), рассказывающий о жизни простых людей современной Америки. В нем нет больших социальных проблем, значительных событий и острых драматических конфликтов, но смотрится он с интересом благодаря хорошо показанной бытовой обстановке, в которой развивается действие, и особенно мастерству исполнителя главной роли артиста Эрнеста Боргнайн и молодой актрисы Бэтси Блэр.

Талантливый актер Эрнест Боргнайн создал в этом фильме интересный и правдивый образ немного неуклюжего и наивно-простоватого, но добродушного и честного молодого парня-мясника, который по упорному настоянию родителей должен срочно жениться.

По ходу действия герой встречается с девушками, которых родители намечают ему в невесты, и из-за своей неуклюжести и простоватости часто попадает в смешное положение, а его знакомство и объяснения с будущими невестами кончаются неудачей.

В фильме много веселого и добродушного юмора. Боргнайн своей талантливой игрой заставляет зрителей не только весело и добродушно посмеяться над героем-неудачником, но и полюбить его.

Поэтому, когда к финалу картины герой находит себе невесту, скромную и добрую девушку-учительницу (роль которой талантливо исполняет Бэтси Блер), и между ними возникает настоящее чувство любви, зрители, дружно аплодируя, выражают чувство радости за судьбу своих героев. Фильм «Марти» получил «Большую премию фестиваля».

Мало порадовали в этом году итальянцы, от которых мы ждали новых значительных и интересных фильмов.

Даже такой крупнейший мастер, как Де Сика, известный у нас по замечательному фильму «Похитители велосипедов», а в 1951 году на IV Международном фестивале в Канне получивший первую премию за талантливый фильм «Чудо в Милане», показал в этом году слабую работу «Золото Неаполя» — экранизацию несвязанных между собой единым сюжетом шести новелл Джузеппе Маротта.

Чувство неудовлетворенности вызывает также второй итальянский фильм — «Под знаком Венеры» (режиссер Дино Риси), — несмотря на участие в картине талантливых актеров Де Сика и Софьи Лорэн. Банальная история о том, как воры и проходимцы обманывают немолодую женщину, подыски-

Советская делегация на VIII кинофестивале

вающую себе жениха, не могла явиться интересной и содержательной основой для значительного фильма.

Третий итальянский фильм — документально-художественный — «Затерянный континент» по технике стереофонического звука, по операторскому мастерству, по великолепному использованию возможностей широкого экрана производит огромное впечатление. Забываешь, что ты находишься в кинотеатре, а кажется, будто вместе с операторами летишь на самолете, потом плывешь на лодке по рекам живописных островов Океании и любуешься богатством растительности, слышишь пение птиц, рев диких зверей, видишь широкие панорамы моря, пустынь и лесов.

Французская кинематография была представлена двумя фильмами. «Черное досье» (режиссер А. Кайятт) рассказывает довольно мелкую по содержанию историю о молодом судебном следователе, который раскрывает тайну «черного досье», исчезнувшего со стола внезапно скончавшегося политического деятеля в провинциальном городке.

Второй фильм — «Потасовка среди мужчин» — оставляет противоречивое впечатление. Талантливый режиссер Ж. Дассэн, зарекомендовавший себя как прогрессивный деятель киноискусства, после длительного перерыва в своей творческой режиссерской работе поставил стандартный приключенческий фильм о драке между двумя шайками взломщиков и убийц. В картине с мельчайшими подробностями показано ограбление ювелирного магазина, а затем драка с другой шайкой взломщиков, опоздавшей с ограблением, но тоже желающей овладеть драгоценностями. В драке взломщики убивают друг друга. Один из бандитов, оставшийся в живых, также погибает в конце фильма во время автомобильной катастрофы...

В английском цветном фильме «Мальчик и единорог» (режиссер Кароль Рид) показана тяжелая жизнь старика портного из еврейского квартала в Лондоне. Старик живет бедно, он не может купить паровой портновский пресс и думает, что счастье в его дом принесет единорог. Об этом он рассказывает маленькому племяннику, отец которого уехал в Африку. Мальчик (поверивший в эту легенду) покупает козленка с одним рогом, и в дом приходит счастье: его старший брат, выигравший матч по американской борьбе, получает крупную сумму, покупает кольцо невесте и паровой пресс старику портному.

Второй показанный на фестивале английский фильм — «Конец дела» — несколько необычен по своему содержанию. В его ос-

нове — любовный «треугольник». Изменившая жена не хочет разводиться с мужем, несмотря на требования любовника. Муж и любовник своей ревностью доводят женщину до отчаяния — она впадает в религиозный экстаз и умирает с верой во всемогущество бога...

Япония показала три кинокартины: цветную «Принцесса Сэн» (режиссер К. Кимура) — о жестокой принцессе, влюбившейся в слугу своего покойного жениха и ушедшей впоследствии в монастырь, «Календарь женщины» (режиссер С. Хисамацу) — очень скучно рассказанная история жизни пяти сестер, из которых три сестры замужние, а две готовятся выйти замуж, и «Распятые любовники» (режиссер Нагата). В последней картине показана жестокость и бесчеловечность морального кодекса старой Японии, когда незаконная любовь каралась распятием обоих любовников. По своему общему художественному уровню, по мастерству актеров и операторов эта картина привлекла внимание участников фестиваля.

Была показана также австралийская картина «Джедда» (режиссер Ш. Шовель), проповедующая расистскую теорию о том, что наследственные инстинкты и наклонности девушки дикого черного племени Джедды, взятой на воспитание белыми колонизаторами, в конце концов побеждают, и она, соблазненная появившимся человеком ее расы Мирбуком, убегает с ним от своих «цивилизованных» воспитателей в джунгли.

Таков и религиозно-мистический испанский фильм «Марселино, хлеб и вино» (режиссер Ладислав Вайда). В нем показаны необыкновенные приключения бездомного мальчика, взятого на воспитание монахами. Любознательный мальчик, которого очень любили благочестивые покровители, попал однажды на чердак монастырского дома, где было поставлено деревянное распятие. Мальчик, увидев изможденного Христа, решил принести ему пищу. И здесь совершается чудо: Христос протягивает руки, берет хлеб, вино и в знак благодарности за доброту мальчика возносит его на небо...

В норвежском фильме «Пламя» (режиссер Арне Скоуен) показан сотрудник редакции одной газеты, который днем работает, а ночью... поджигает в городе дома. Это пристрастие появилось у него в результате жестоких условий, в которых он жил в детстве.

Но авторы фильма не отправляют своего героя ни в тюрьму, ни в психиатрическую больницу. Они показывают, как из жалости к маньяку его полюбила девушка, а между его друзьями, сотрудниками газеты, и человеком, желающим разоблачить поджигателя, завязывается борьба.

На заключительном вечере фестиваля после торжественного вручения премий состоялся показ (вне конкурса) американского цветного фильма, снятого для широкого экрана, «Кармен Джонс» (режиссер О. Прелингер) — бесцеремонное искажение классической оперы «Кармен» гениального композитора Ж. Бизе. Дон Хозе переименован в Джо, он капрал американской армии. Кармен называется Кармен Джонс и работает на парашютной фабрике. Эскамильо уже не тореадор, а боксер тяжелого веса Эски Миллер. Все действие построено на ультра-современный манер, вплоть до ночного притона, танцев «гёрлс» и самого модного танца джиттербуги.

Модернизированной оказалась и музыка Бизе: она переложена на джазовые ритмы. Известные арии Хозе, Кармен, Микаэлы, куплеты тореадора звучат неузнаваемо.

После просмотра этого фильма мы вышли из зала с чувством разочарования.

На фестивале мы увидели несколько интересных по своему идейно-художественному содержанию реалистических прогрессивных фильмов.

Историческую картину «Псоглавцы» (режиссер М. Фрич) — о борьбе чехословацких крестьян-пограничников юго-западной Богемии в XVII веке против ставленников австрийского императора — показали на фестивале делегаты Чехословакии.

С большим успехом прошла представленная венгерской делегацией веселая музыкальная кинокомедия «Лилиомфи» (режиссер К. Макк) — о приключениях молодого комедианта Лилиомфи и любимой им девушки Мариски.

Высокую оценку зрителей и жюри фестиваля получил замечательный индийский фильм Раджа Капура «Чистильщики» (режиссер П. Арора) — о жизни индийских детей-сирот. Жюри отметило специальным почетным дипломом исключительно талантливую игру в этой картине очаровавшей всех зрителей девочки Бэби Нааз.

С огромным успехом прошла на фестивале мексиканская картина «Корни» (режиссер Б. Алазраки), показывающая страшные и жестокие условия жизни крестьян-индейцев Мексики. Этот фильм представляет собой четыре новеллы, объединенные единством материала. Жаль, что в последней, четвертой, новелле, рисующей бесправное положение индейской девушки, жестокости колонизатора показаны как проявление его ненормальной психики. Это снижает впечатление и ослабляет остроту социального конфликта. И все же фильм «Корни» заслуженно получил премию международного союза кинокритиков.

С особым интересом смотрели мы документально-художественный бразильский фильм «Фантастическая самба», показывающий современную Бразилию. Режиссеры фильма Ж. Мензон и Р. Персин нашли оригинальный творческий прием для поэтической подачи документального материала. Фильм начинается с показа композитора, сочиняющего симфонию, и затем зрители видят, как в его воображении проходят разнообразные документальные кадры. Вся картина сделана в едином ритме, ибо музыка в этом фильме — главная составная часть, которая объединяет, вдохновляет весь материал и придает ему высокий эмоциональный накал.

* * *

По примеру прошлых фестивалей, и в этом году наша делегация встречалась с французскими зрителями на многочисленных просмотрах советских фильмов, организованных вне программы фестиваля. Эти просмотры устраивались Ассоциацией «Франция — СССР» в Ницце, Марселе, Лионе, Париже. Кроме картин, показанных нами на фестивале, с большим успехом прошли «Испытание верности» (режиссер И. Пырьев) и «Укротительница тигров» (режиссеры А. Ивановский и Н. Кашеверова).

В Марсель советская делегация была приглашена специально созданной комиссией, состоящей из выдающихся деятелей культуры и искусства города.

В Лион нас пригласил Эдуард Эрио — бессменный в течение пятидесяти лет мэр города. В этих городах нам был устроен самый сердечный и дружеский прием.

Как в Канне, так и во всех других городах Франции, мы были окружены исключительным вниманием и гостеприимством.

VIII Международный кинофестиваль в Канне проходил в атмосфере дружбы и стремления к укреплению культурных связей между киноработниками разных стран мира. Это большое событие в международной культурной жизни и истории киноискусства.

А. ШЕЛЕНКОВ

ДОСТОИНСТВА И НЕДОСТАТКИ В ОПЕРАТОРСКОМ ИСКУССТВЕ

Международный кинофестиваль в Канне дал возможность проанализировать уровень художественно-изобразительного и технического качества современной мировой кинематографии. Ведь когда мы смотрим не подряд один фильм за другим, а со значительным разрывом во времени, то сравнить их между собой нелегко — зрительная память может не все сохранить, а кое-что она и видоизменяет. На фестивале же мы в течение семнадцати дней знакомились с кинопродукцией многих стран, представивших около сотни фильмов (включая короткометражные), а значит могли сравнивать прямо, непосредственно.

Понятно, что каждая страна стремилась показать лучшие из своих новых фильмов. Поэтому можно без большой ошибки сказать, что мы видели самые последние достижения мировой кинематографии. Для меня особенно большой интерес представляло сравнить наши и зарубежные фильмы по их изобразительным качествам, чтобы установить, в чем наша сила и какие у нас еще есть недостатки.

Мне хотелось также узнать, какое мнение по этому вопросу существует у зарубежных специалистов.

Очень интересным собеседником оказался директор бюро искусств при министерстве просвещения, искусства и науки Голландии господин Гулскер — режиссер по профессии, автор нескольких цветных документальных фильмов, хорошо знающий живопись и глубоко интересующийся художественными вопросами цветного киноизображения.

— Я очень рад, — сказал он, — что познакомился с советским кинооператором. Мне очень хочется сказать вам, что из всех фильмов, которые я видел на фестивале, лучшими по колористическому решению являются советские. Вы хорошо задумываете цвет и приходите к очень интересным результатам. В ваших фильмах есть подлинная живописность. В фильмах многих других стран больше техники, чем искусства.

Один из видных прокатчиков США, заявивший о своем желании приобрести фильм «Ромео и Джульетта» для демонстрации его в крупнейших кинотеатрах Америки, в разговоре со мной между прочим сказал:

— Ваши русские фильмы — самые интересные по цвету на этом фестивале. Мне кажется, что они интереснее наших...

Я привожу здесь лишь небольшую часть отзывов, услышанных мной в разговорах со многими участниками фестиваля.

Сила наших цветных фильмов заключается в том, что колорит в них обычно продуман, что цвет несет в них и драматургическую и эмоциональную нагрузку и подчинен замыслу произведения в целом и данного эпизода.

Эта особенность прежде всего и бросалась в глаза на фестивале, ибо, судя по большинству иностранных фильмов, их авторы заботятся преимущественно о технической цветопередаче. Порой они делают это очень хорошо, а все же цвет не волнует чувства зрителей!

Возьмем, к примеру, два следующих фильма: «Скверный день в Черных скалах» (премированный за актерскую игру Спенсера Трэси) и одиозный «Кармен Джонс» (показанный на официальном закрытии фестиваля, но не участвовавший в конкурсе). По своим жанровым и тематическим особенностям. они очень не схожи один с другим. А ощущается ли между этими очень разными фильмами какая-нибудь разница в замыслах операторов и художников? Совсем не ощущается.

В зарубежной практике при съемке цветных фильмов в состав съемочной группы часто входит техник по цвету. Этот техник является представителем фирмы, запатентовавшей цветной метод (например, «Техниколор»), или фирмы, производящей цветную пленку. Наблюдая только за тем, чтобы на экране была максимально выявлена возможность данного метода или данной пленки, он диктует свои требования к характеру освещения, подбору цветов и т. п. Технически цветопередача при этом получается хорошая, но художественные соображения отодвинуты на второй план или полностью отсутствуют.

Английская кинематография показала цветной фильм «Мальчик и единорог», снятый на пленке «Истменколор». Фильм этот был очень широко разрекламирован— много говорилось и писалось о совершенстве цветопередачи. Цвет оказался действительно хорошим: он насыщен, правильно передает оригинал, ни одна из красок не искажена. Однако его краски, неорганизованные творческим замыслом, далеки от искусства.

Любопытен такой факт. Оператор японского черно-белого фильма «Распятые любовники» во многих сценах сумел очень тонко, с большим художественным тактом использовать наследие своего знаменитого соотечественника — художника Гокусаи. Японским кинематографистам есть что позаимствовать из сокровищницы исторических традиций своей национальной живописи. Но этой возможностью совсем не воспользовались авторы цветного фильма «Принцесса Сэн». Цветопередача здесь очень хорошая, но цвет как художественный элемент совсем не впечатляет.

Было на фестивале несколько документальных картин, интересных по изобразительному мастерству. К ним в первую очередь относится итальянский широкоэкранный фильм «Огненный остров». Здесь нет дикторского текста, не произносится ни одного слова. Есть две песни — одна грустная, вторая радостная. Но фильм отличается очень хорошим стереофоническим звучанием. Это прекрасно записанные шумы: вой ветра, грохот вулкана, раскаты грома. Звуки использованы не натуралистично, а организованы в звуковую парти-

туру, ритмический строй которой находится в синтезе с ритмическим построением изображения.

Фильм открывается зарисовками мирной жизни простых людей. Крестьянин пашет на паре быков. Рыбаки ловят сетями рыбу. Возле жилищ играют дети. Женщины готовят обед...

Где-то в горах раздался шум. Но жизнь идет своим чередом. Грохот сильнее. Над одной из вершин появляются клубы дыма. Тревожно посмотрел на горы пахарь. Еще сильнее раздается грохот. Люди прислушиваются, глядят на дымящийся вулкан.

И вот из кратера начинает вытекать лава. Люди бегут к своим жилищам. Сильнейший ураган, гнутся до земли деревья. Необычно огромные волны катятся по морю и с ревом разбиваются о скалы.

Грозно грохочет вулкан. С трудом выбирается на берег последняя рыбачья лодка. Гроза. Оглушительные раскаты грома. Воет ветер. Люди спрятались в домах.

Ночь. Огненным фейерверком вырывается пламя из трех кратеров вулкана. Тремя реками растекается раскаленная лава. Все живое притаилось. Никто не спит — ни взрослые, ни дети.

Раннее утро. Снова берег моря... Тихо. На пустынном песчаном берегу играют две собачки. Потом они догоняют двух охотников. Весело, шаловливо бегут в школу дети. Снова появляется в поле пахарь. Рыбаки садятся в лодки... Жизнь продолжается...

Первую половину фильма оператор выдержал в синевато-лиловых тонах. Чем дальше, тем холоднее колорит. Порой изображение становится чуть ли не монохромным. Тем более резко выделяется огнедышащая гора. Утро же снято в нежнорозовых, пастельных тонах, которые постепенно переходят в золотисто-желтые, радостные цвета. Цвет подчинен здесь одной цели — передаче настроения... Фильм в целом является небольшой, но необычайно волнующей поэмой о жизни трудовых людей на вулканическом острове.

Документальная картина «Затерянный континент», также созданная кинематографистами Италии, получила специальную премию фестиваля за высокое качество широкоэкранной съемки и за исключительные достижения в стереофоническом звучании. Многие эпизоды сделаны просто великолепно и отличаются остротой кинематографического ви́дения, умелым использованием раккурсов, органическим сочетанием изображения и звука. Кстати, один из режиссеров фильма — он же и оператор, а другой — композитор.

Четырехканальная система записи и воспроизведения звука (с выводом звучания в зрительный зал, за спины слушателей) является совершенно новым и необычайно сильным элементом выразительности, которому в талантливых руках предстоит замечательное будущее.

Техника широкого экрана (синемаскопа) за короткое время значительно шагнула вперед. Широкоэкранные фильмы, просмотренные на Каннском фестивале, не равнозначны по качеству. Среди них есть более удачные и менее удачные. Такие, как «Затерянный континент», свидетельствуют, что эта новая техника может обогатить киноискусство.

На фестивале было много и черно-белых фильмов. Лучшие из них по операторской работе: бразильский «Фантастическая самба» (оператор Рене Персин), американский «Марти» (оператор Джозеф Лашелл), французский «Потасовка среди мужчин» (оператор Филипп Агостини).

Испанский оператор Энрико Гуэрнер снял картину «Марселино, хлеб и вино», стремясь использовать традиции живописных произведений великих художников Испании XVI — XVII веков. Но этот поначалу реалистический фильм во второй половине безнадежно испорчен мистикой.

* * *

Каннский фестиваль 1955 года еще раз убеждает, что только те операторы и художники находятся на единственно правильном пути, которые подчиняют все изобразительные возможности кинематографа (цвет, свет, композицию кадра, раккурс) идейно-творческим замыслам, лежащим в основе фильма.

Нельзя не сказать и о некоторых существенных недостатках наших фильмов. Уделяя основное внимание чисто творческим вопросам, мы порой забываем, что развитие киноискусства тесно связано с совершенствованием кинотехники.

Недостатки некоторых наших фильмов и заключаются в основном в их техническом

а не художественном выполнении. Мы не всегда добиваемся высокого качества печати позитивов и получаем в результате недостаточно насыщенные, разбеленные, блеклые цвета, обедняющие цветовую палитру и ослабляющие силу выразительности фильмов. Да и при съемке оператор часто не обращает внимания на чистоту воздуха в павильоне, снимает в пыльной, задымленной углями прожекторов декорации, что неизбежно уменьшает световую насыщенность и резкость изображения.

Но, пожалуй, самым большим нашим техническим недостатком является низкое качество звучания, что в известной степени также связано с технологией обработки позитива фонограммы.

Кроме дефектов, порой зависящих от плохой, небрежной работы операторов и художников, на техническое качество наших фильмов влияет отставание некоторых участков отечественной кинотехники.

Советские ученые, инженеры, специалисты различных отраслей кинопромышленности должны неустанно развивать, двигать вперед кинотехнику.

В. ГОЛОВНЯ

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

Почти половину произведений, показанных на фестивале, составляли документальные картины. Среди них преобладали видовые и этнографические; почти совсем не было публицистических и событийных. Много было слабых, не оставивших следа в памяти, иные отличались высоким профессиональным мастерством, а отдельные фильмы по праву следует отнести к разряду интересных произведений киноискусства, отмеченных подлинным талантом, творческим вдохновением и высокой кинематографической техникой.

Французскому фильму «Большой лов рыбы» — черно-белому, короткометражному, снятому для экрана обычного размера, — казалось бы, трудно было опередить своих конкурентов, снятых в цвете и по системе синемаскопа (широкий экран). И все же ему вполне заслуженно присудили одну из премий фестиваля.

Фильм рассказывает о французских тружениках моря, которые на рыболовном судне выходят на промысел в тяжелых условиях зимних штормов. Картина сделана в простой манере, без эффектов и ложного пафоса в дикторском тексте. Очень выразительно, с острыми раккурсами, снято бушующее холодное море, прекрасно записан шум ветра и морских волн. Режиссер А. Фабиани и операторы фильма проявили подлинное мастерство художников и глубокое понимание природы документального кино.

Большое внимание привлекла к себе итальянская полнометражная цветная картина «Затерянный континент» (режиссеры Леонардо Бонзи, Энрико Грас, Марио Кравери, Франсеско Лаваньино, Джорджио Мозер; оператор Марио Кравери; музыка Франсеско Лаваньино) о малоизвестных европейцам уголках индонезийского архипелага.

Широкий экран, возможности которого хорошо оценили и использовали операторы фильма, позволил с предельной выразительностью показать тропическую флору и фауну, жизнь туземцев.

...Сквозь заросли джунглей катит мутные воды широкая река. По ней стремительно мчится пирога. И вдруг из-за поворота выплывают большие боевые челны с воинственными гребцами, начинается преследование... Эти исключительно динамичные, экспрессивные кадры вызвали шумные аплодисменты.

Сильное впечатление оставляют и многие другие эпизоды фильма: действующий вулкан (съемки с самолета, идущего к самому кратеру), религиозные массовые обряды, военные игры и т. д. Неприятно только, что авторы, чрезмерно увлекаясь «экзотикой», как бы смакуют отсталость туземного населения.

Успехом пользовался бразильский черно-белый полнометражный фильм «Фантастическая самба» (сценарий Пауло Мендес Кампос, режиссеры Жан Мензон, Рене Персин; операторы Рене Персин, Джиль Боно, Джон Рейхенхейм, Анри Персин; композиторы Леонидас Антуори, Хозе Толедо).

Мы видим сидящего за роялем композитора (Хозе Толедо). Он пишет музыку на темы народного танца «Самба». В его памяти (и на экране) возникают картины родной страны: большие города с высокими современными зданиями из железа, бетона и стекла, заводы и домны, бедные хижины, поля и стада лошадей... Все эти картины чередуются на экране, подчиняясь захватывающему ритму самба, рождая все новые и новые музыкальные фразы. Льется мелодия самба, звуки ширятся, темп нарастает.

И вновь мы видим композитора, мысль которого, остановившаяся на мгновение, вдруг устремляется вперед. И опять возникают зримые образы Бразилии.

...Вот группа всадников скачет по степным просторам. Это гаучо, погонщики скота.

Казалось бы, сколько раз мы уж видели такие кадры! Но сила музыки, сливающейся с изображением, такова, что зрители рукоплещут. Это не формальное соответствие изображения и звука, а взаимное проникновение зрительных и музыкальных образов, дополняющих друг друга.

Несколько портит этот фильм злоупотребление урбанистическим пейзажем.

С интересом смотрится привезенная государством Израиль картина «Сокровища Красного моря» (оператор и режиссер Мишель Рокка, музыка Джозеф Тзипинэ), где с большим мастерством выполнены подводные съемки.

Хороший фильм «В воскресное утро» показала Польша.

Но были фильмы скудные по содержанию, авторы которых пытались заинтересовать зрителей откровенно формалистическими ухищрениями. Такова бельгийская цветная короткометражка «Док», целиком построенная на том, что автор долго любуется изломанным отражением в воде плавучего дока и береговых сооружений. Фильм сделан исключительно ради этих эстетских, надуманных кадров.

Для творческих работников советской документальной кинематографии многие фильмы фестиваля поучительны как примеры удачного использования музыки, экономного обращения с дикторским текстом, умением коротко, ясно и точно излагать материал.

Композиционной рыхлостью, растянутостью, перегрузкой материалом страдают некоторые наши документальные фильмы. Эти недостатки, к сожалению, присущи и нашей цветной картине «Сахалин», неудачно выбранной для показа на фестивале, так как она не принадлежит к числу наших лучших произведений этого жанра, выпущенных за последнее время.

Замысел «Сахалина» был интересен и значителен: показать, какие преобразования в результате созидательного, самоотверженного труда советских людей произошли в одной из самых отдаленных, в прошлом пустынных и диких окраин нашей страны.

Но замысел этот не получил достаточно яркого кинематографического воплощения. Фильм непомерно длинен, множество ненужных подробностей замедляет темп его развития. Хорошие эпизоды, которые смотрятся с неослабевающим интересом (борьба со снежными заносами, ликвидация лесного пожара, вывод судна из ледового плена и ряд других) тонут в массе малоинтересного, протокольно заснятого материала. Если бы фильм «Сахалин» был сокращен с шести до двух-трех частей, успех на фестивале был бы обеспечен.

Этот пример (а их можно привести немало) лишний раз напоминает о необходимости более конденсированного показа событий. Надо решительно бороться против неоправданного увеличения метража. Почти во всех наших полнометражных фильмах отсутствует динамичность и темп, которые так помогают держать внимание зрителей, увлекать их чувства. Свойственные нашему документальному кино благородные и высокие идеи значительно обедняются, когда для их изложения не находят стройной, четкой и интересной кинематографической формы.

ВСТРЕЧА С УЧАСТНИКАМИ ФЕСТИВАЛЯ

(В Московском Доме кино)

В июне московские кинематографисты встретились в Доме кино с членами советской киноделегации, вернувшейся с восьмого международного кинофестиваля в Канне.

Руководитель делегации заместитель министра культуры РСФСР Н. Семенов говорил о гостеприимстве, оказанном советским кинодеятелям как организаторами фестиваля, так и простыми людьми Франции, о фильмах, показанных в Канне, и о большом успехе советских картин.

С. Юткевич рассказал о театральной и кинематографической жизни Парижа, о своих встречах и впечатлениях. Сейчас очень популярный драматург в Париже — А. Чехов. Идут его три лучших произведения: «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад». «Я шел с большим волнением на представление «Чайки», — рассказывал Юткевич, — так как впервые слушал эту пьесу на французском языке. Это был великолепный спектакль. Хотя «Чайка» в Париже идет уже год, зал был переполнен. И я испытал огромное эстетическое удовольствие и чувство гордости за Чехова. Это был буквально праздник. Каждый акт кончался овациями, занавес поднимался по шесть-семь раз. Успех спектакля объяснялся хорошей постановкой, прекрасным переводом и великолепной актерской игрой».

Восторженно отозвался С. Юткевич и о «Салемских колдуньях», где превосходно играют Ив Монтан и Симона Синьоре.

Из картин, не участвовавших на фестивале, самыми нашумевшими в Париже были две: итальянская — «Дорога» (режиссер Федерико Феллини) и французская — «Беглецы» (режиссер Ле Шануа). «Беглецы, — говорит Юткевич, — это простая, на первый взгляд, история побега трех военнопленных из немецкого концентрационного лагеря, пробирающихся через вражескую территорию в запломбированном вагоне. История написана на основе подлинных переживаний одного из участников фильма — Мишеля Андре. Картина получилась тонкой и правдивой. Ле Шануа показал себя в этом фильме глубоким психологом. Я противопоставляю фильм «Беглецы» — «Дороге», ибо «Дорога», с моей точки зрения, исключительно рафинированное произведение, изобилующее натуралистическими подробностями, повышенным эротизмом и всякого рода аттракционами».

Далее Юткевич рассказал о постановщике фильма «Потасовка среди мужчин» Ж. Дассэне, творческая судьба которого весьма любопытна. В свое время он блестяще играл на Бродвее Егора Булычова. Приглашенный в Голливуд, Дассэн шесть-восемь лет проработал ассистентом, прежде чем завоевал признание самостоятельными постановками. Он считался представителем «неореалистического» направления (снимая фильмы без участия профессиональных актеров) и прославился как «критически мыслящий режиссер». Попав в списки Маккарти, Дассэн уехал в Париж.

Рассказал С. Юткевич и о встрече с Р. Росселини (который в беседе выразил большое желание приехать в Москву со своими последними картинами для обсуждения их советскими коллегами), о посещении студии, где Рене Клэр ставит сейчас фильм «Большие маневры» с Жераром Филипом в главной роли, о встрече с Клодом Отан-Лара, работающим сейчас над фильмом «Ночные маргаритки», в котором главную роль играет Ив Монтан.

Оператор А. Шеленков поделился впечатлениями о достижениях современной зарубежной кинематографической техники (в частности, широкого экрана и стереофонического звука), в связи с чем предъявил серьезные претензии НИКФИ, из-за плохой деятельности которого наши режиссеры, операторы, художники лишены возможности технически обогащать и развивать советское киноискусство.

В. Головня рассказал о мультипликационных фильмах фестиваля и о выставке киноинститутов, посвященной работе художника в кино, на которой эскизы советских художников произвели сильное впечатление и пользовались большим успехом.

В заключение вечера был показан французский фильм «Манон Леско» режиссера Анри-Жорж Клузо.

Р. ЗУСЕВА

ЭКРАНИЗАЦИЯ «МИЛОГО ДРУГА» ГИ ДЕ МОПАССАНА

За последние пять-шесть лет киностудия «Венфильм» показала нам немало фильмов: эстрадно-танцевальных («Дитя Дуная», «Приключения в замке», «Весна на льду»), музыкальных («Сердце женщины», «Потерянная мелодия»), маскарадно-костюмных («Ночь в Венеции», «Дочь полка») и ряд других. Скрепленные незамысловатыми сюжетными ходами, всецело подчиненные задачам показа на экране танцевально-эстрадного искусства австрийских мастеров, а также обозрений, поставленных с различной долей пышности и вкуса, фильмы эти не преследовали иных целей, кроме узкоразвлекательных.

Попытки отдельных постановщиков ввести в «облегченную» фактуру этих фильмов социальные мотивы не могли, естественно, рассматриваться как серьезный разговор о насущных вопросах современности.

Так, в достаточной мере случайной и чужеродной для фильма «Мой маленький друг» была тема забастовки заводских рабочих. Еще менее убедительным кажется в «Весне на льду» посыл о судьбе группы безработных, но неунывающих танцоров, прокладывающих себе путь к успеху и славе. Забавные приключения, веселые qui pro quo плохо вяжутся с грустной истиной, составляющей подтекст фильма, а завидная легкость и удачливость, с которой герои преодолевают трудности, не может не вызвать улыбки.

Фильм «Судьба за рулем» («Счастливый финиш», 1953), для постановки которого в Вену был приглашен итальянский режиссер Альдо Вергано, явился первой серьезной попыткой прогрессивной венской кинематографии рассказать о проблеме, наболевшей и важной для послевоенной Австрии и для ее будущего.

История талантливого и трудолюбивого подростка, которому с таким трудом удается вырвать у жестокой судьбы право на то, чтобы заниматься любимым делом, не могла не волновать австрийскую молодежь, для которой проблема трудоустройства является весьма важной и актуальной.

Фильм, снятый в неторопливой, несколько повествовательной манере, полон сдержанного драматизма. Трагизм положения героев — людей самых различных возрастов и специальностей, вынужденных прибегать к хитростям и уловкам для того, чтобы получить или сохранить за собой работу, — передан со свойственной мастерам итальянского киноискусства реалистичностью общей атмосферы.

Последующие две работы «Венфильма» — «Франц Шуберт» (1953) и «Александр Жирарди» («Любимец Вены», 1954) свидетельствуют не только о желании студии расширить жанровые и тематические рамки и привлечь к работе в кино новых, интересных людей (постановка фильма о Жирарди и исполнение главной роли были поручены театральному режиссеру и актеру Карлу Парилла), но и о стремлении обогатить биографический жанр, сделать его более емким и значимым. И в самом деле, «Любимец Вены» — это не просто рассказ о знаменитом артисте 70—80-х годов прошлого столетия. В фильме дана самая широкая картина театральной жизни Вены того времени.

В основу фильма о большом артисте, привнесшем в венскую комедию и оперетту подлинно реалистическое мастерство, которое не желали признавать искусством аристократические завсегдатаи партера, положена глубоко гуманистическая мысль: подлинным, близким и нужным людям является только то искусство, которое уходит своими корнями в народную культуру, — только такое искусство выдержит конечную проверку временем.

Таким образом, даже самое поверхностное знакомство с характером и тематикой вы-

пущенных студией «Венфильм» за ряд лет кинокартин дает основание говорить о серьезных изменениях ее творческого профиля. На смену развлекательным карнавалам, балам, ревю и прочим аттракционам, в течение длительного периода являвшимся неотъемлемой и наиболее весомой частью венской кинопродукции, приходят фильмы, рассказывающие о жизни, о связях с ней искусства, о самом искусстве.

Именно этот живой интерес к жизни, к тем проблемам, которые она ставит перед рядовым человеком, так же как и стремление венских кинематографистов привлечь к работе на студии прогрессивных зарубежных мастеров, в значительной мере предопределили обращение «Венфильма» к Луи Дакэну. Еще несколько лет тому назад вопрос о такого рода альянсе не мог возникнуть, ибо не было и не могло быть точек соприкосновения между творчеством французского режиссера, художника современной темы, и направлением венской кинематографии того периода.

Луи Дакэн стал режиссером сравнительно недавно. В 1941 году на экраны Франции вышел первый его фильм «Мы — ребята», рассказывающий о судьбе группы школьников, о том, как жизнь воспитывает в них чувства коллективизма и товарищества. Этот бесхитростный рассказ всем своим содержанием, всем ходом событий был направлен против фашизма, против «вишистов», предавших родину и поправших национальное достоинство французского народа.

В 1946 году Луи Дакэн ставит фильм «Родина», в основу которого легла пьеса Викториена Сарду «Фландрия» о борьбе фламандских патриотов против испанских захватчиков. И в этом рассказе о весьма давних, казалось бы, событиях прозвучал страстный призыв к борьбе за национальную независимость.

В 1947 году Дакэн выпускает фильм «Братья Букенкан» по роману Жана Прево, писателя-партизана, погибшего в сражении с оккупантами. В центре фильма — простые рабочие люди Франции, их радости и беды, заботы и огорчения. Гуманистическая направленность фильма, столь характерная для творчества Луи Дакэна, сказалась в определенности, с которой он развенчивает вредную, калечащую души и судьбы хороших людей, ханжескую и лицемерную религиозную мораль.

Советскому зрителю известен фильм «Рассвет», поставленный Дакэном в 1948 году. Это вдохновенный и страстный рассказ художника — трибуна и борца — о жизни французских горняков, об их подчас непосильном труде и мужественной борьбе за свои права. Ни один кинопромышленник не захотел тогда финансировать работу режиссера-коммуниста, и только поддержка, оказанная Дакэну ассоциацией горняков, дала ему возможность довести постановку до конца. «Рассвет» получил высокую оценку на кинофестивале в Марианских Лазнях: постановщику была присуждена премия за лучшую режиссерскую работу.

В следующем, 1949 году Дакэн создает документальный полнометражный фильм «Битва за жизнь», посвященный Первому Всемирному конгрессу сторонников мира в Берлине. Жюри Комитета по присуждению Международных премий мира дает Дакэну за этот фильм Золотую медаль; на международном кинофестивале 1950 года в Карловых Варах «Битва за жизнь» получает Почетный диплом за лучший кинорепортаж.

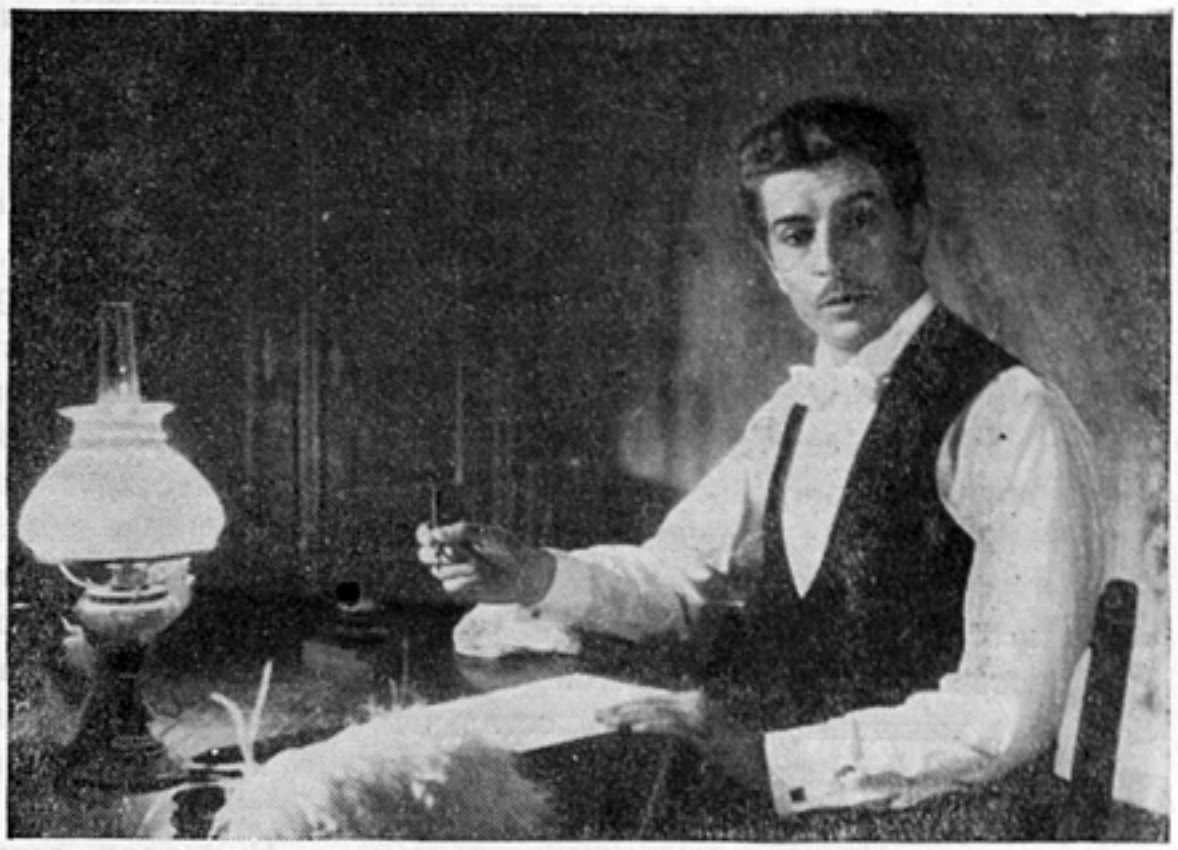
Поставленный в 1950 году Луи Дакэном фильм «Хозяин после бога» — о проблемах, связанных с расизмом, — оказался последней самостоятельной и крупной кинопостановкой талантливого мастера на родине.

Такова сравнительно короткая, но наполненная исканиями и несомненными победами творческая биография Луи Дакэна, поставившего в содружестве с австрийскими кинематографистами на Венской киностудии фильм по роману Ги де Мопассана «Милый друг».

Фильм репетировался в двух составах и снимался в течение пятнадцати недель одновременно в двух вариантах — французском и немецком — в одних и тех же декорациях и мизансценах; варианты разнились лишь оттенками актерского исполнения.

Сценарий, в создании которого Дакэн принимал самое непосредственное участие вместе с писателями Роже Вайяном и Владимиром Познером, свидетельствует об определенности замысла, о строго избирательном подходе к литературному подлиннику. В сценарий вошли только те сюжетные линии, персонажи и эпизоды, которые раскрывали основную идею фильма — разоблачали

«Милый друг»



лживость и бесчеловечность людских отношений в обществе, основанном на взаимном недоверии, открытой или тайной конкуренции.

Режиссеру удалось очень точно передать общий замысел романа, идейный смысл и социальную значимость его главных образов.

Жорж Дюруа в исполнении молодого французского актера Жана Данэ — это прежде всего холодный и расчетливый честолюбец, хитрый и опасный интриган, стремящийся к богатству, власти и славе, не останавливающийся ни перед чем для достижения желаемого. В столкновениях с людьми разных характеров, разного положения в обществе Дюруа остается самим собой, характер героя, намеченный в самом начале фильма, в сцене с Рашелью, не меняется.

На экране проходят одна за другой, порой переплетаясь, линии его взаимоотношений с женщинами. Рашель, Клотильда, Мадлен, мадам Вальтер и юная Сюзанна — история каждой из них является своего рода обвинительным актом против «милого друга», для которого все они в конечном счете являются лишь ступенями, ведущими его вверх, своеобразным «барометром», безошибочно указывающим на степень его преуспевания в обществе.

Дюруа — бедный служащий железнодорожного управления — не брезгует помощью, которую ему может оказать Рашель, проститутка из Фоли-Бержер, прельстившаяся молодцеватой выправкой и лихими усами бывшего унтер-офицера. Но по мере того как Дюруа становится на ноги, растут его требования к женщинам, к той поддержке, которую они должны ему оказывать. И увлечение «милым другом» каждый раз неизменно сменялось у них убеждением в его подлости и лживости, тщеславии и трусости. Дюруа презирают и ненавидят те самые женщины, которые, каждая по-своему, в меру своих сил и возможностей, помогали ему взбираться все выше и выше. С презрением отворачивается от него Рашель, убеждается в его бессердечии и корыстолюбии мадам Вальтер.

Заключительные кадры фильма, когда Дюруа выходит из церкви после венчания с Сюзанной Вальтер и в осторожных, но недвусмысленных выражениях назначает свидание Клотильде, как бы замыкают действие, протягивают нити в будущее, определяют судьбу Сюзанны, ставят последние точки в портрете героя.

Обличительный пафос фильма становится поистине всеобъемлющим в силу того, что женщины, судьбы которых вплетаются в биографию Жоржа Дюруа, на поверку оказываются полностью достойными его, а их кажущееся моральное «превосходство» над героем является весьма и весьма относительным.

Мадлен Форестье-Дюруа (которую играет талантливая французская актриса Ренэ Фор) по существу смело может быть поставлена в один ряд с Жоржем. Но она тоньше, тактичнее Дюруа, в котором то и дело дает себя знать солдат, побывавший в Алжире и привыкший чувствовать себя победителем.

Мадлен богаче Жоржа, поэтому ее не снедает жажда денег, она шире и щедрее Дюруа.

Мадлен может дать искренний и дружеский совет человеку, к которому распо-

ложена, помочь ему, как помогла Жоржу в начале его журналистской карьеры.

Но главное в образе той Мадлен, которая предстает перед нами на экране, — рационалистичность, граничащая с равнодушием ко всем и всему, кроме намеченной цели, пристрастие к темным махинациям и сделкам спекулянтов от политики, с которыми она так легко и естественно устанавливает контакт. Увлечение закулисной стороной политики, потребность быть в курсе всех тайных планов биржевых воротил являются (при всей кажущейся парадоксальности этого факта) единственным искренним душевным движением этой изящной светской женщины. Во всем остальном она так же холодна и расчетлива, как Дюруа, так же взвешивает и продумывает каждый свой шаг.

Ее браки, являющиеся следствием столь же точного расчета, как брак самого Дюруа с ней, дают Мадлен возможность участвовать в «политике», проводимой газетой «Французская жизнь», помогать карьере мужа, на которого она в данный момент делает ставку.

Ее отношения с Ларош-Матье меньше всего напоминают пылкую любовную связь и воспринимаются скорей как выражение признательности за получаемую от него политическую информацию.

Мадлен, представшая перед зрителями в фильме Луи Дакэна, наделена не менее сильным характером и твердой волей, чем Дюруа, а поражение, понесенное ею, кажется до известной степени случайным и отнюдь не окончательным.

Клотильда де Марель (которую играет Анна Вернон), составляющая, казалось бы, полную противоположность Мадлен — женщина пылкая, темпераментная, живущая не столько умом, сколько чувствами, капризная и непостоянная, обуреваемая самыми разнообразными, но одинаково сумасбродными желаниями, — оказывается по существу во многом схожей с Мадлен. Различны и даже противоположны вкусы, склонности и интересы обеих женщин, но за внешней нетерпимостью, непосредственностью и реактивностью Клотильды кроется такая же моральная нетребовательность и неразборчивость, которую мы видели в Мадлен.

И правда, разве Клотильда не убеждалась неоднократно в том, что Дюруа не считается с ней, действуя порой так, что протестовала и возмущалась даже покладистая ее совесть? И однако связь эта не только не обрывалась, но укреплялась, становилась более прочной, побеждала препятствия и оказывалась попрежнему нужной обоим.

Дакэн подчеркивает, что отнюдь не подлинная, искренняя любовь заставляет Клотильду вновь и вновь возвращаться к недостойному любовнику: Клотильда в фильме равнодушна к переменам в его жизни, к бракам, к появлению соперниц; взрывы ее негодования очень поверхностны и недолговечны. На смену им быстро приходит успокоение и готовность возобновить связь, ни к чему не обязывающую ни ее, ни его.

Таким образом, и г-жа де Марель оказывается достойной занять свое место в галлерее образов, создающих целостную и яркую картину разложения нравов, являющихся нормой поведения в обществе, которое предстало перед нами на экране.

«Милый друг»

«Милый друг»

Картина частных нравов дополняется и уточняется не менее ясной и еще более обнаженно сатирической картиной политической жизни Франции того времени — жизни, рассматриваемой сквозь призму газеты, которую финансирует банкир Вальтер.

И опять сценаристы и постановщик тщательно выделяют то, что несет в себе страстную обличительную мысль Мопассана.

«Папаша Вальтер» в соответствии с этим оказывается несколько выдвинутым на передний план и сбрасывает маску добродушного простака, которую он носил в романе.

Вальтер, точно, сдержанно и убедительно сыгранный французским актером Ренэ Лефевром, — могущественный биржевой делец, сваливающий неугодных ему министров, диктующий выбранному им правительству политику.

Сочно выписана в фильме атмосфера жизни газеты, в которой каждый из работников — от умелых и ловких авторов политических передовиц до пронырливых репортеров, собирающих на улицах Парижа сведения о мелких происшествиях, специалистов по «раздавленным собакам» (как именует их не без презрения сам хозяин газеты) — привык к самым неожиданным переменам курса, привык настолько, что эти повороты никого не возмущают, не вызывают недоумения и даже интереса.

Циничная уверенность подобного рода газетчиков в том, что все продается и покупается, что ни к чему, кроме собственной карьеры, не следует относиться всерьез, ибо ничто не подлинно и не вечно, ясно усматривается и в отношении Вальтера к Ларош-Матье — в той легкости, с которой биржевик жертвует карьерой и репутацией бывшего политического «единомышленника», и в наставлениях, читаемых Сен-Потеном еще неопытному Дюруа, в своем тщеславии возомнившего себя персоной, с которой будет считаться «патрон». Эти же черты сквозят и в поведении Шарля Форестье, спокойно, как должное принимающего помощь Мадлен и направляющего к ней Дюруа, еще более беспомощного, чем он сам.

В эпизодах, связанных с газетой, с миром политических дельцов и финансовых тузов, Дакэн предстает перед нами как мастер политической темы, художник большого темперамента, умело и тонко вскрывающий общественные пороки.

Картина снята операторами Н. Хэйером и В. Мейсль в строгой манере, свидетельствующей о хорошем вкусе. И постановщику, и операторам чуждо увлечение натуралистическими деталями, фактографичностью, пристрастие к излишне пышным интерьерам. К сожалению, условия работы над картиной, съемки которой велись в Вене, невозможность снимать Париж, придали фильму несколько камерный, замкнутый характер. Не хватает воздуха Парижа и его просторов, парижской толпы, улиц и бульваров города, с которыми так много связано в жизни героев романа Мопассана.

Итак, анализ работы, проделанной творческим коллективом французских и австрийских кинематографистов во главе с Дакэном по экранизации одного из интереснейших романов Мопассана, убеждает нас в том, что и сценаристы и режиссер-постановщик бережно отнеслись к литературному подлин-

нику, проникли в самую суть авторского замысла и создали фильм, в котором идея романа стала почти осязаемой, реально ощутимой.

Почему же нам приходится подчас ловить себя на том, что фильм начинает казаться несколько академичным, точным и объективным описанием нравов, а не живой трепетной тканью художественного произведения?

В чем допущен здесь просчет и в какой мере он серьезен и значителен?

Экранизация такого широкого художественного полотна, как роман «Милый друг», являющегося своеобразной социальной эпопеей буржуазного общества, представляет, конечно, исключительно серьезные трудности. Потери — сюжетные, фактографические или смысловые, обеднение литературной формы — при экранизации неизбежны и с этим нельзя не считаться.

«Милый друг»

Стремясь сделать предельно явным основное, что составляет содержание и смысл романа и его образов, сценаристы отбрасывали, порой несколько переосмысливали те сюжетные линии или черты характеров героев, которые вступали во внешнее, кажущееся противоречие с главной, определяющей задачей того или иного образа. При этом герои, в какой-то степени утратив сложность и противоречивость, с которой они выписаны у Мопассана, стали несколько однолинейными, плоскостными и, как следствие, менее человечными и волнующими.

Не попали в фильм, например, родители Дюруа, о которых при всем своем эгоизме с нежностью думал сын; исчез граф де Водрек, к которому суховатая и рационалистичная Мадлен испытывает подлинно человечную привязанность (вспомним, как реагирует Мадлен в романе на известие о болезни и смерти де Водрека); нет в фильме грустного и мизантропичного поэта Норбер де Варенна с его мрачной жизненной философией, не раз заставлявшей Жоржа Дюруа задуматься — без сколько-нибудь ощутимых последствий — о конечной жизненной цели; некоторые сюжетные положения, связанные с дочерью Клотильды, маленькой Лориной, были переданы Сюзанне Вальтер — так не вошел в фильм еще один человек, искренне любящий «милого друга», которому, кстати сказать, Дюруа платил чистой и человечной привязанностью.

Характеристика Дюруа в фильме почти исчерпывается, пожалуй, показом его «стремления достичь цели», то есть преобладающей, но не единственной черты героя романа. С первого и до заключительного кадра Дюруа предстает перед зрителем в одном качестве: это законченный и последовательный негодяй. Дюруа, если можно так выразиться, не деградирует. Но как ни странно, такой подход к подаче образа не сделал его «чернее»; наоборот, авторы фильма лишили себя возможности по-настоящему широко и полно показать ничтожество своего героя.

В романе, например, великолепно выписана сцена, когда Дюруа, вернувшийся после первого обеда у Форестье и страстно жаждущий успеха, запах которого вскружил ему голову, тщетно пытается выжать из себя заказанную Вальтером статью. Обличительный смысл этой сцены, в которой Дюруа столь явно обнаруживает свою неспособность, сцены, оказывающейся тем не

менее началом головокружительной карьеры Дюруа-журналиста, очевиден.

В фильме же дается иная, менее интересная и чисто внешняя мотивировка его неудачи: оказывается, Дюруа не написал статьи потому, что предпочел провести вечер с явившейся к нему Рашелью.

За расчетливостью и честолюбивыми устремлениями Дюруа почти не ощущается человек, которого все знакомые — от мала до велика — называют «милым другом».

Дюруа, беспощадно анатомируемый и разоблачаемый Мопассаном, способен (особенно вначале) на искреннее увлечение женщиной; ему присуще и обаяние, сила которого бросает к его ногам и добродетельную мадам Вальтер, и избалованную, богатую наследницу Сюзанну. В фильме Дюруа фактически перестал быть любовником и оказался почти исключительно интриганом и дельцом.

Авторы фильма рисуют ханжество и лицемерие Дюруа менее убеждающими, чем в романе, средствами.

У Мопассана, великолепного, смелого и тонкого мастера психологического рисунка, Жорж почти искренно растроган свадебным обрядом, делающим его мужем богатой Сюзанны Вальтер. «Он чувствовал себя почти верующим, — пишет Мопассан, — почти набожным человеком, он был полон признательности к божественному провидению, которое так покровительствовало ему и осыпало его столь богатыми милостями».

И эта высшая форма религиозного ханжества, отвратительного ханжества богача, растроганного своим положением и возносящего за него хвалу небесам, в сочетании с многозначительной улыбкой, которой Дюруа по выходе из церкви обменивается с Клотильдой, является апофеозом не имеющего пределов общественного лицемерия. Значительно менее компрометируют героя произносимые им в фильме время от времени фразы типа «я ему отдал свою честь» (о Вальтере) и т. д.

Отступления от Мопассана, порожденные стремлением не отвлекать внимания зрителей от тех черт, которые вполне правильно представлялись авторам фильма главенствующими, к сожалению, обедняют палитру режиссера, делают фильм уступающим роману в драматизме и силе эмоционального воздействия.

«Милый друг»

Думается, что напрасно авторы фильма отошли от подлинника в эпизоде первой встречи Дюруа с Форестье. В фильме в этой сцене экспонируется равнодушие Форестье к бывшему товарищу по полку, а приглашение Дюруа на обед оказывается случайным и вынужденным.

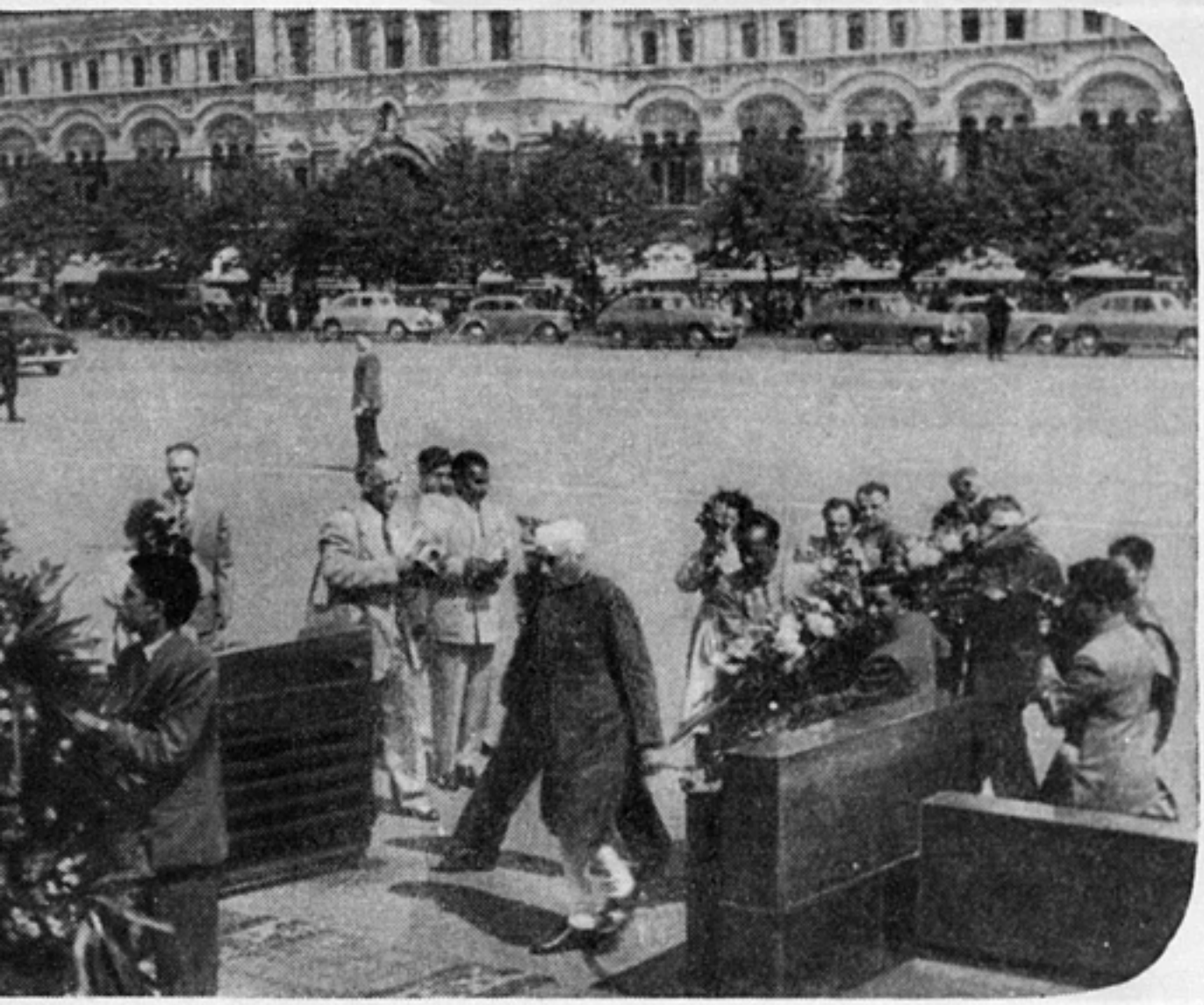
Между тем первый искренний дружеский порыв Шарля, оказывающийся весьма кратковременным, отнюдь не мешает Шарлю третировать Дюруа как своего подчиненного, сообщать ему не без злорадства о неприятных для Дюруа переменах в планах патрона. Легкость, с которой забываются узы дружбы и предаются друзья, гораздо более безотрадно характеризует в романе нравы общества с его звериной моралью, чем однотонное равнодушие и отчужденность Форестье, изображаемые в фильме.

«Милый друг»

Дюруа, Мадлен, Клотильда, Форестье и другие ясны, очевидны и понятны зрителю с начала и до конца. Каждое их действие, каждое обращение друг к другу находит свое рациональное объяснение, лежащее в природе главной, доминирующей черты характера. Такое построение почти исключает возможность неожиданных сюжетных и психологических поворотов, отхода от «направления главного удара», показа образа во всей его сложности и эмоциональной противоречивости (кстати сказать, герои фильма слишком рационалистичны, чтобы эмоциональная стихия могла иметь сколько-нибудь серьезную власть над ними).

Слова и поступки героев могут быть с легкостью предугаданы, ибо они диктуются всегда одними и теми же мотивами, и наступает, наконец, момент, когда интерес зрителя к их действиям несколько снижается, сколько бы сюжетно острых эпизодов ни проходило перед его глазами.

Несмотря на то, что не все в равной мере удалось режиссеру, его заслуга велика и бесспорна в главном: в высоко гуманистической трактовке романа Мопассана, в точной и глубокой передаче его идеи. И в этом прогрессивное значение фильма.



Кадры из фильма
„ПРЕМЬЕР-МИНИСТР
РЕСПУБЛИКИ ИНДИИ
ДЖАВАХАРЛАЛ НЕРУ
В СОВЕТСКОЙ СТРАНЕ“

П. МОСКОВСКИЙ

НА ПУТИ ПОДЪЕМА

(К ДЕСЯТИЛЕТИЮ НАЦИОНАЛИЗАЦИИ КИНЕМАТОГРАФИИ В ЧЕХОСЛОВАКИИ)

Свежий воздух молодого демократического государства дает живительную силу рабочим, создающим социалистическую промышленность, крестьянам, объединяющимся в сельскохозяйственные кооперативы, ученым, работающим на благо страны, деятелям искусства, принадлежащего теперь всему народу.

Огромным завоеванием чехословацкого искусства является то, что за истекшее десятилетие ряды его творческих работников пополнились большим отрядом талантливой молодежи, полной энергии и знаний. Это образует прекрасное сочетание старых и молодых кадров драматургов, режиссеров, актеров, художников, композиторов, создающих талантливые произведения искусства.

Рост новых кадров протекает так интенсивно потому, что творческие работники освободились от прихоти капиталистических прокатных фирм и стали развивать кинематографию как искусство в полном значении этого слова.

В буржуазной республике кино было низведено до положения пошлого варьете, единственной целью которого было получение максимальной прибыли при наименьшей затрате средств. Не случайно министерство торговли домюнхенской республики присуждало премии именно наиболее прибыльным фильмам, а крупнейший капиталист Батя создал собственный премиальный фонд для поощрения авторов фильмов.

Вот почему чаще всего и выпускались картины, которые стояли на уровне низкопробной бульварной литературы, но приносили бóльший вред, так как превосходили ее по масштабам влияния на массы. Социальные функции кино состояли в том, чтобы уводить людей от раздумий над жизнью, внушать им идеи терпимости к эксплуатации и угнетению, проповедовать нормы буржуазно-христианской морали.

Но были и в то время передовые работники кино, стремившиеся к созданию подлинно художественных произведений. Режиссер Мартин Фрич и артист Пальо Биелик * создали киноэпопею «Яношик», посвященную легендарному герою словацкого народа.

Стремление к реалистическому искусству выразилось и в экранизации известных литературных произведений. Так, до войны были созданы фильмы: «Псоглавцы» и «Философская история» — по романам А. Ирасека, «Майская сказка» и «Марыша» — по роману и пьесе братьев Мрштик. «Гордубалы» — по роману К. Чапека, «Ревизор» — по Н. Гоголю, «Двенадцать стульев» — по И. Ильфу и Е. Петрову.

Заслуживают быть отмеченными фильмы «Река» Я. Ровенского и «Девичество» О. Вавры.

С именем чехословацкого народного писателя Владимира Ванчуры (казненного нацистами в период оккупации) связаны лучшие фильмы того времени: «Марийка-изменница», «Перед экзаменом на аттестат зрелости» и «На солнечной стороне».

Во всех этих фильмах, резко отличавшихся от массовой кинопродукции, чувствовалось подлинное художественное творчество, стремление к высокому мастерству. Они были наполнены идеями гуманизма, борьбы за национальную независимость, за свободу народа.

Именно на этих фильмах формировались

---

* В полную силу талант этих мастеров развернулся в новой, демократической Чехословакии. Советские зрители знают М. Фрича по его фильмам «Закаленные», «Западня», «Пекарь императора», «Тайна крови».

П. Биелик, выступив сорежиссером М. Фрича по картине «Берегись», самостоятельно поставил затем «Волчьи норы», «Плотину» (демонстрировалась на советском экране), «Лазы исчезают», «В пятницу, тринадцатого».

«Свинцовый хлеб»

кадры лучших творческих работников, которые только при новом социальном строе вместе с молодыми художниками, пришедшими в искусство после освобождения страны, смогли создавать действительно художественные произведения, и не единицами, а сотнями.

Нельзя сказать, что чехословацкая кинематография теперь свободна от недостатков. Они даже в известной мере неизбежны как недостатки роста, как ошибки учебы. Каждый фильм — это новые, повышенные требования. В развитии искусства социалистического реализма всегда появляется что-то новое, закрепляется и совершенствуется удавшееся старое и отбрасывается все лишнее, наносное, ненужное. Обязательным элементом этого развития является борьба с недостатками, вскрытие и исправление их.

Для чехословацкой кинематографии сегодня характерно большое тематическое и жанровое разнообразие, ибо основу для творчества ее мастеров дает богатая значительными событиями многогранная жизнь страны, которая находится в лагере мира и демократии, борется за построение социализма и успешно движется вперед в своем развитии через трудности и препятствия, преодолевая сопротивление врагов внутренних и внешних и пользуясь поддержкой множества друзей.

Как же отразилась эта жизнь в произведениях художественной кинематографии самого последнего времени?

Относительно более полно представлена деревня, переживающая бурный процесс социалистической перестройки сельского хозяйства. Это фильмы «Фрона», «Деревянное село», «Свадьбы еще не было», «Они приходят из тьмы». Слабее отражена современная жизнь рабочего класса. В двух фильмах — «Ботострой» и «Свинцовый хлеб» — воспроизведены страницы истории революционного движения пролетариата.

Большое внимание уделили мастера кино расцвету национальной культуры в новой Чехословакии, рассказав об этом в фильмах «Песни с гор», «Представление состоится», «Музыка «Марса», «На серебряном зеркале» и других.

Чтобы составить представление об уровне, которого достигло чехословацкое киноискусство за десять лет развития, следует подробнее познакомиться с наиболее значительными из последних произведений.

«Ботострой» (авторы сценария Т. Сватоплук, О. Ваврa, К. Валло, режиссер К. Валло) рассказывает о жизни и борьбе рабочего класса Чехословакии в период буржуазной республики.

В основу сценария положен роман Т. Сватоплука, семь лет работавшего художником-плакатистом в рекламном отделе обувного комбината «Батя». Своими глазами наблюдал писатель тяжелую жизнь рабочих, постоянно находившихся под страхом увольнения и безработицы. В огромном предприятии-городе отразились все характерные черты монополистического капитализма. Полновластным господином был здесь фабрикант Батя, к которому сходились все нити политической, экономической, бытовой жизни принадлежавшего ему города. Здесь не существовало профсоюза, люди были в полной зависимости от диктатора-хозяина, политические принципы которого были сход-

«Ботострой»

ни фашизму. Не случайно он приходил в восторг от Муссолини, давал миллионы на поддержку Гитлера и целиком продался фашизму в годы немецкой оккупации.

Показать систему и методы жесточайшей эксплуатации рабочих на предприятиях Шефа (так именуется в фильме хозяин Ботостроя) было важнейшей задачей творческого коллектива фильма.

Картина рисует события тридцатых годов. Во всем капиталистическом мире бушует экономический кризис. Безработица в стране увеличивается. А Шеф еще принимает новых рабочих. Массы людей приезжают сюда — они верят пропаганде, которая неустанно внушает, будто Ботострой не знает кризиса и безработицы, ибо здесь «рабочие и хозяин живут во взаимном уважении, любви и дружном единении». Однако коммунистов не допускают на комбинат. Не удалось получить работу и коммунисту Иозефу Гораку, которого узнал сыщик.

За стенами завода Горак сколачивает группу надежных рабочих, готовых к трудной борьбе против Шефа. Коммунисты распространяют листовки, издают нелегальную газету, говорят рабочим правду о том, как их обманывают и эксплуатируют.

Но вот кризис разразился и над Ботостроем. Шеф закрывает цехи, увольняет рабочих, сжигает огромные запасы готовой обуви. Он мечется в погоне за военными заказами, ибо только в этом видит спасение от кризиса и возможность накопления новых миллионов прибылей.

По пути в Берлин Шеф погибает в авиационной катастрофе. Новый хозяин Ботостроя — сын Шефа — продолжает политику отца. «Война нас породила,— говорит он,— война нас и сохранит».

Народу еще предстоит пройти тяжелые испытания войны, еще далеко до его победы, но с пророческой силой звучат слова коммуниста Горака, обращенные к молодому

«Ботострой»

хозяину: «Нет, господа, вы ошибаетесь!.. Мы отдадим все свои силы, чтобы сохранить мир! А если вам все-таки удастся развязать войну... помните же, что последний день войны будет последним днем вашего господства. А потом и навеки будем хозяевами мы — трудящиеся всего мира!»

Одна из сильных сторон фильма состоит в удачном выборе средств, которыми разоблачается демагогия Шефа. Ей противопоставляются картины реальной действительности, обнажаются плоды жесточайшей эксплуатации.

Успеху этого разоблачения немало способствовал своей игрой талантливый артист Витезслав Вейражка, исполняющий роль Шефа. По внешнему облику это просто энергичный, деятельный человек. Его скупые, но резкие движения и короткие, как бы стреляющие фразы рассчитаны на то, чтобы поразить, подавить, ошеломить слушающего.

Таким он появляется в общежитии для молодежи.

Люди выстроены в шеренгу.

Шеф коротко бросает в лицо молодых рабочих:

— Так! Правильно! Занимайтесь боксом! Боритесь с чувствительностью! Будьте тверды, как камень, как сталь... Будьте богаты! Деритесь! Деритесь безжалостно и вы завоюете весь свет!

В следующем кадре Шеф встречается с бетонщиком Андресом, уже воспринявшим психологию старательного рабочего, желающего выслужиться перед начальством и побольше заработать.

На вопрос Шефа: «Как идет работа?», Андрес отвечает:

— Работа идет хорошо, но я мог бы сделать и вдвое больше... если бы лопату другую дали... Шахтерскую бы мне лопаточку.

Подобострастие Андреса немедленно было оценено: Шеф здесь же распорядился предоставить ему квартиру. Расчет простой — об этом немедленно должны узнать все рабочие.

Сцена разыгрывается в присутствии гостя — американского офицера. Шеф откровенно раскрывает ему подлинные причины своей «заботы» о здоровье рабочих.

— Послушание, трудолюбие, физическая сила... это тип нашего нового человека... Нам нужны люди двужильные, ворочающие глыбы.

И вот плоды такой политики.

«Двужильный» бетонщик Андрес вскоре подорвал свое здоровье в результате чрезмерного напряжения на работе. Однажды, обходя строительство, Шеф натыкается на сидящего Андреса.

Андрес, превозмогая боль, с трудом встает, снимает шляпу:

— Господин Шеф! Я сел немного отдохнуть. Мне что-то нехорошо.

— Как вас зовут?

— Андрес, господин Шеф!

— Вы тот Андрес? И этому человеку я приказал дать квартиру! Вы уволены с фабрики! Навсегда!

— Но...

— В три дня очистить квартиру!

— Но, господин Шеф, я...

Мастер, присутствовавший при беседе, набрасывается на Андреса:

— Вы что, не слышали? Убирайтесь вон! Нечего вам здесь делать!..

Здесь не интересуются человеком. «Образцовые» общежития для молодежи, квартиры со всеми удобствами для семейных, заводские столовые и магазины — все это нужно, пока рабочий отдает хозяину все свои силы.

Но вот силы ушли, превратившись в прибыль капиталиста. Человек стал не нужен, его прогоняют.

Разносторонне характеризуя Шефа как расчетливого, дальнозоркого, энергичного хозяина, как хищника, использующего нищенское положение рабочих, как сильного и умного врага трудящихся, против которого им нелегко вести борьбу, Вейражка выявляет превосходство этого крупнейшего капиталиста не только над полицией, но и над министрами, заискивающими перед всесильным магнатом.

Шефу докладывают, что к нему приехал министр. Предстоит разговор о сокрытии от правительства подлинных размеров доходов. Но Шеф ведет себя так, чтобы подчеркнуть свою независимость, привычку держать инициативу в собственных руках, заставить собеседника не диктовать, а слушаться.

Когда министр входит в кабинет, Шеф — Вейражка словно не замечает его и продолжает говорить по телефону, бросает приветственную фразу и снова углуб-

«Ботострой»

ляется в свои дела. Министр подходит, протягивает руку, но Шеф не замечает ее и что-то записывает в блокнот. Не министра же бояться этому человеку, который сам принадлежит к «сильным мира сего!»

Но у магната, ворочающего миллиардами, есть враг, которого он боится больше всего,— сплоченность рабочих, деятельность коммунистов. Этот страх заставил его изгнать с завода коммуниста Горака. Этот страх обуял Шефа, когда он увидел на своем столе нелегальную газету «Красный Ботострой» и когда узнал, что рабочим разрешено провести собрание.

Силе капиталистов противопоставлена сила рабочей организации. В рецензии И. Николаевой («Советская культура» от 24 марта 1955 г.) на фильм «Ботострой» отмечалось, что авторам-де следовало с большей выразительностью показать мощь рабочего движения. Н. Фокина, рецензируя тот же фильм («Комсомольская правда» от 27 марта 1955 г.) указала, что коммунист Горак, каким он показан на экране, не смог бы «возглавить многочисленный пролетариат Ботостроя». Фокина пришла также к выводу, что «авторы фильма постарались исправить недостаток книги Т. Сватоплука, где рабочий класс изображен не как революционная сила, решительно вступившая в борьбу с эксплуатацией, а как пассивная толпа одиночек, не способных к сопротивлению».

С этим никак нельзя согласиться. В книге показаны крайне ограниченные возможности, действительно существовавшие в ту пору у рабочих Бати для борьбы против эксплуатации.

Так было на самом деле, и нет никакого основания упрекать писателя в том, что он правдиво изобразил особенности того времени.

Можно только пожалеть, что фильм недостаточно глубоко раскрыл значение борьбы, которую вела Коммунистическая партия Чехословакии по всей стране для разоблачения системы эксплуатации, царившей на предприятиях Бати.

Следует упрекнуть авторов фильма в том, что не все эпизоды борьбы рабочих выполнены на высоком уровне художественного мастерства. Так, сцена митинга ничего не прибавила к тем, которые много раз появлялись уже на экране.

А ведь описание ее в романе давало большие возможности для оригинального кинематографического показа. В книге рассказано, как сын хозяина — Якуб — решил пригнать к месту митинга сотню автомашин, запустить моторы, пустить в ход клаксоны, чтобы ни одного слова оратора не было слышно. Он приказал также фотографировать митинг, публиковать снимки в газете и выявить всех, кто «шел на поводу у коммунистов».

Приведем отрывок из романа, по своей сжатой и предельно выразительной форме напоминающий киносценарий.

«Наступил час митинга.

Человек пятьдесят прохаживаются около трибуны, останавливаются, озираются. Кругом на тротуарах тоже люди. Повсюду заметна нерешительность. Несколько групп с ходу и без колебаний подходят к трибуне. Уже подъехало несколько автомашин Ботостроя, появились фотографы и кинооператоры. Напряжение растет.

Вереницами подъезжают авто.

На трибуне три человека — депутат парламента, представитель шахтеров и организатор митинга. Толпа у трибуны выросла до трехсот человек. Остальное пространство площади заняли автомобили.

Оратор тщетно пытается говорить. Грохот моторов и рев клаксонов совершенно заглушают его. Синими облачками поднимается бензиновый дым. Автомобили ревут, как бизоны, квакают, как жабы, воют, как волки. Моторы выигрывают битву, беснуются, ревут.

Напротив — трибуна. Оратор снова пытается говорить, поднимает руку со сжатым кулаком, единственно возможный призыв.

Организатор всей этой сумятицы, Якуб, сидит, развалясь, за рулем машины. Он орет, командует, машет руками, подает знаки своим шоферам, подбадривает их: «Даешь! Зададим им жару, жми, крой, ребята, выставим их с треском!»

Шоферы усердствуют, орут, колотят кулаками по бортам авто, всячески стараются показать свою верность хозяину.

— Устроим потеху! — кричит Якуб.

Напротив поднимаются сжатые кулаки.

Странное зрелище, странная борьба.

Менее стойкие думают: «Что теперь делать? Лучше всего смотаться отсюда. На кой черт мы ввязались в это дело. Попали на снимок, теперь нам зададут перцу на Ботострое».

...Кое-кто из демонстрантов отходит в сторону, человек десять, двадцать. Они изменили, они пробираются бочком, чтобы уйти. Остальные были стойкими до конца.

Шум, смятение, измена, трусость, подлость — все это дело нескольких минут. Организаторы митинга дают знак покинуть площадь и перейти в дом Карла Маркса. Выступления состоятся там.

Победа остается на стороне рабочих, несмотря на срыв митинга.

Если бы авторы фильма следовали здесь литературному образцу, то сцена митинга прозвучала бы с большей художественной силой и придала бы еще большую напряженность основному конфликту. Зрители увидели бы, в каких невероятно тяжелых условиях вели борьбу передовые рабочие Ботостроя.

К сожалению, в фильме эта сцена показана слабее, чем в романе.

Если бы авторы фильма строже придерживались хорошо известного романа Сватоплука, воспроизводящего широкую историческую картину тридцатых годов в ярких образах и точных картинах жизни, они достигли бы еще большей художественной силы и выразительности.

«Ботострой»

Важной, актуальной теме посвящена «Фрона» (авторы сценария Владимир Бор, Иржи Крейчик, Ярослав Зротал, режиссер Иржи Крейчик, оператор Владимир Навотный) — значительная картина о людях современной чешской деревни.

Талантливый режиссер Иржи Крейчик проявил себя в этом фильме мастером психологического рисунка и смелого заострения драматического конфликта.

В мучительных колебаниях и сомнениях Фроны, молодой крестьянской женщины, отражаются глубокие изменения, происходящие сейчас в чехословацкой деревне. Фрона живет в обстановке классовой борьбы, в ходе которой крестьяне находят свой единственно правильный путь.

Роль Фроны исполняет Гана Челкова, недавно окончившая актерскую школу в Братиславе.

Трудные, но интересные задачи поставили авторы фильма перед молодой актрисой.

С большим чувством и глубоким пониманием крестьянской жизни раскрывает Гана Челкова сложную духовную жизнь своей героини.

Психология собственника — тяжелое наследство многих поколений — толкнула Фрону на неверный шаг: она не стала женой своего любимого Юрки, имевшего только чистое сердце да сильные, привыкшие к работе руки, а вышла замуж за Флориша — сына богатея Зобача, мечтая получить и записать на себя землю.

Множество унижений и страданий приходится перетерпеть Фроне, пока не наступает наконец момент, когда старый Зобач дает ей заветные гектары земли. Казалось бы, цель достигнута — принимай и кланяйся в ноги благодетелю! Но теперь она уже прозрела, она видит многое и понимает, что этим маневром Зобач намерен скрыть от кооператива излишки земли, незаконно принадлежащей ему.

Фрона впервые открыто говорит свекру, что ей известны его темные дела. Для нее ясно, что ее личные интересы столкнулись с интересами всего села, с интересами сельскохозяйственного кооператива, председателем которого является ее отец.

И все-таки она еще не рвет с кулацкой семьей. Сила инерции поддерживает ее рабскую привязанность к этому дому. Только когда она узнает, что Флориш — убийца своего отца, колебания окончились, и Фрона бесповоротно уходит от мужа.

Может быть, авторы слишком мало поверили честной душе своей героини и подвергли ее слишком большому испытанию? Менее взыскательные художники, вероятно, заставили бы ее уйти от Зобачей раньше. Но разве тогда была бы так правдиво изображена страшная сила зависимости от прошлого уклада жизни — сила, которая способна удержать женщину от решения порвать с семьей в подобных обстоятельствах? Возможно, что иная женщина могла бы остаться в доме, подчиниться мужу, стать покорной женой и работницей. Так бывает.

Гана Челкова, верно следующая жизненной правде, убеждает нас, что ее Фрона неизбежно порвала бы с кулацкой семьей. И дело здесь не только в том, что берет верх любовь к Юрке. Сила нового захватывает Фрону, захватывает не сразу, а постепенно, но неотвратимо. Фрона все твер-

«Ботострой»

же усваивает мысль, что прочная, обеспеченная жизнь зависит теперь не от того, будет или не будет у нее собственная земля, а от того, в какой мере она будет вместе с другими крестьянами укреплять сельскохозяйственный кооператив.

Авторы, несомненно, правы, когда вырисовывают характер Фроны в большой и трудной борьбе и не пытаются облегчить ее путь к конечному решению. Борьба двух начал в душе крестьянина — труженика и собственника — никогда не бывает легкой.

Сила образа Фроны, как и других образов фильма, — в жизненной правдивости. Режиссер и весь творческий коллектив фильма добиваются этой правдивости, стремясь раскрыть духовную и моральную сущность героев.

Очень ценно, что и артист Густав Хильмар, исполняющий роль кулака Зобача, пошел по этому пути, отказавшись от обычной для трактовки отрицательных персонажей плакатности и внешней характерности. Актер проник в самую сущность образа кулака, действующего в условиях современной деревни. Он понял, что теперь

враги народного строя ведут скрытую разлагающую работу, прячут и хлеб и мысли, пролезают в кооперативы, чтобы изнутри разрушать их, вселять недоверие крестьян к новому укладу жизни. Именно такого врага показывает нам Густав Хильмар, чем и достигает наибольшего эффекта в разоблачении замаскированных форм классовой борьбы, которые применяет кулачество в сегодняшней Чехословакии.

В сценах с Фроной Г. Хильмар набрасывает на своего героя маску особой доброжелательности. Он подчеркнуто ласков с ней, всячески старается расположить ее к себе и даже защищает невестку от ругани и побоев Флориша.

Филипека он подчиняет своему влиянию тем, что услужливо помогает ему в делах кооператива.

Но Зобачу мало завоевать расположение Фроны и Филипека, ему надо втереться в доверие всей деревни. Вот почему во время разметки земли для общей распашки он подозрительно торопливо подбегает к крестьянам, берет колышек и забивает его в землю со словами:

— В свою межу первый колышек забью я сам. Я ведь знаю — со старым покончено!

Зато в общении с сыном и со своими сообщниками Зобач в полную меру циничен и откровенен.

Молодой Зобач — прямая противоположность отцу. Перед нами неумный, злобный кулак, готовый на любую подлость. Но в силу этого он менее опасен: он открыт, виден как на ладони, с ним не так трудно справиться.

Артист Юлиус Пантик, играющий молодого Зобача, порой достигает высокого мастерства. Прекрасно, например, ведет он сцену у закрытых дверей Фроны после ее дневного свидания с Юркой в саду. Нам кажется, однако, что Пантик мог все же более глубоко характеризовать своего героя.

Большое значение в сюжетной линии картины имеет образ отца Фроны — Филипека, роль которого замечательно исполняет артист Франтишек Смолик.

Бедняк, честный, уважаемый человек, он был избран председателем сельскохозяйственного кооператива. Но Филипеку трудно разобраться в многочисленных циркулярах и письмах, которые приходят из районных и других организаций. Поэтому он с благодарностью принимает «услуги» старого Зобача. Филипеку и невдомек, что Зобач помогает ему со своими грязными целями. Доверчивость Филипека усиливается еще родственными связями с Зобачами. Только прямые улики против Зобача открыли глаза председателю кооператива.

Образ этот очень важен — он учит бдительности.

Не случайно фильм «Фрона» был удостоен на VIII Международном кинофестивале в Карловых Варах в 1954 году «Премии борьбы за нового человека». Суровую школу жизни проходит Фрона: покончив с рабской зависимостью от людей, травивших ее душу, освободившись от пережитков собственнической идеологии, она преображается и становится новым человеком.

«Фрона»

О разнообразии тематики и жанров чехословацкого киноискусства свидетельствует хорошо принятая советским зрителем картина «Представление состоится!»

(«Цирк будет»). Сценарий картины написали Иван Освальд, Ольджих Липский и Вратислав Блажек, постановка О. Липского, оператор Ф. Печенка. Наши зрители запомнили музыкальное оформление Яна Рыхлика, Властимила Гала и работу художников Хрудоша Угера и Франтишека Тихого, воздали должное монтажу картины, идущей в хорошем темпе и включающей нескончаемый калейдоскоп занимательных событий.

Но самое главное — это актерский ансамбль артистов кино и артистов цирка. Многих из них мы знали раньше: Я. Марвана, Р. Дейла, Р. Грушинского, М. Копецкого и других — по кинофильмам, а артистов цирка Бремловых, Густони, Орландо, Валото и других — по их прошлогодним гастролям в Советском Союзе.

Авторы сценария задумали такое развитие сюжета, которое вполне оправдывает события, происходящие на арене и за кулисами цирка, на свадьбе и на маскараде. Спешка, в которой артистам цирка приходилось составлять программу непланового представления, создает большинство забавных ситуаций фильма: акробатка выступает в подвенечном платье, бесконечно кружится карусель, которую впопыхах забыл остановить один из артистов цирка, работающий по совместительству в парке, эквилибристы мчатся по улицам города на высоких одноколесных велосипедах, эстрадный оркестр покидает маскарад, чтобы занять свое место в цирке...

В комедийном плане построены и номера артистов цирка, составляющие обширную программу выступлений. Исключительно высокое профессиональное мастерство акробатов, жонглеров, дрессировщиков, велосипедистов, клоунов показано весело, занимательно.

Есть в фильме еще одна немаловажная сюжетная линия: сатирическое обличение бюрократа, которому глубоко безразличны интересы зрителей. Он настаивает на том, что представление надо запретить, ибо его нельзя оформить по книгам. Когда попытки бюрократа сорвать представление не удались, он пустил в ход главный, по его мнению, козырь, заявив, что артисты не получат вознаграждения за непредусмотренное выступление. Но артисты ответили, что в таком случае они будут выступать бесплатно, так как честь цирка им дороже и они

«Фрона»

обязаны обслужить нежданно приехавших к ним сельских зрителей.

По-настоящему смешон эпизод, когда звуки оркестра и испорченный микрофон мешают бюрократу объявить публике, что он отменяет представление. Зрители принимают его за клоуна.

Так развивается важная тема фильма: искусство принадлежит народу, служение артиста трудящимся есть его почетная обязанность. Подобный сюжет не мог возникнуть в условиях буржуазной республики, когда деньги являлись единственным регулятором взаимоотношений в обществе.

Веселая комедия «Представление состоится!» — большая удача чехословацкой кинематографии.

Можно только пожелать нашим чехословацким друзьям чаще и смелее ставить сатирические кинофильмы.

Серьезный упрек следует сделать Главному управлению кинофикации и кинопроката Министерства культуры СССР за практикуемый им выпуск на экраны цветных фильмов исключительно в черно-белом

варианте. Произведение обедняется тем, что его лишают такого важного художественно выразительного элемента, каким является цвет.

Из фильма «Представление состоится!» (который мы видели на Международном кинофестивале в Карловых Варах) исчезли изумительные краски, так умело использованные операторами при съемке картины. К тому же русский вариант картины снабжен безвкусно сделанной шапкой, на которой изображены какие-то нелепые фигурки клоунов. В оригинале же шапка была прекрасным введением в фильм — радостным и красочным.

В черно-белом варианте выпущен у нас и фильм «Комедианты».

Заслуживает критики и небрежность подготовки текстов при дублировании картин. Так, в русском варианте «Фроны» актеры более двадцати раз говорят о сельскохозяйственном кооперативе как об артели. Но в фильме показан лишь кооператив первого типа, в котором ни земля, ни даже инвентарь не обобществлены. Это товарищество по совместной обработке земли, а не артель. Здесь еще только совершается переход ко второму типу хозяйства (распашка межей, сведение земли в отдельный массив при сохранении частной собственности на землю). Только высший тип сельскохозяйственной кооперации, тоже существующий в Чехословакии, является артельным хозяйством. Такое смешение понятий недопустимо.

* * *

К десятилетию национализации чехословацкая кинематография приходит с большими результатами. Создано около 150 художественных картин, многие из которых стали этапными на путях развития социалистического реализма в киноискусстве, отражая судьбы народа и помогая ему строить новую жизнь.

Не всегда еще художественное качество этих произведений соответствует их высокому идейно-политическому уровню. Но нам уже известны и многочисленные примеры высокого художественного мастерства чехословацких киноработников.

В этом — залог новых значительных успехов, которых мы сердечно желаем нашим друзьям.

Б. ШМИДА

Директор студии художественных фильмов в Праге

ЧЕХОСЛОВАЦКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

Чехословацкая художественная кинематография в течение последних лет переживала период бурного развития. Это был сложный путь искания правды жизни и правды искусства, путь к социалистическому реализму, не всегда свободный от заблуждений и ошибок. Становление нового киноискусства проходило в борьбе со схематизмом, с украшательством действительности. Случалось при этом, что из-за отвращения к схематизму наше кинотворчество впадало в противоположное заблуждение — в некий драматургический либерализм.

Успехи самого значительного чехословацкого кинопредприятия — студии художественных фильмов в Праге — в минувшие годы были немалые. «Завтра будут танцевать всюду», «Похищение», «Пекарь императора», «Молодые годы» (чтобы не называть других значительных произведений недавнего прошлого) завоевали сердце чехословацкого зрителя и показали, что будущих успехов следует ожидать там, где автор горячо, страстно и неизбитым языком будет говорить о проблемах, волнующих народ, где высокая идейность будет соединяться с художественным мастерством, ибо высокие идеи требуют высокого качества их претворения в художественные образы.

И еще одна истина раскрылась перед нами за это время. Общность целей и стремлений, художественных взглядов и мировоззрения ни в коем случае не означает обез-

«Представление состоится!»

личивания или ограничения авторов ни в жанре, ни в своеобразии художественного выражения. Наоборот, мы увидели, сколь широкой может быть палитра наших выразительных средств: художественный язык режиссеров Э. Клоса и Я. Кадара, разрабатывающих в «Похищении» современную международную тематику, отличен от языка М. Губачека, экранизирующего рассказы Гашека, или от языка Б. Земена в его современной кинокомедии «Ангел в отпуске».

После первых успехов киноискусства народ по праву ожидал, что художники кино пойдут и далее по начатому пути. К сожалению, они не осуществили в полной мере возглавляемых на них надежд. Фильмы, выпущенные в 1953 году, явились разочарованием как для наших зрителей, так и для нас самих. Немногое можно было занести в актив. Пожалуй, удачным можно считать лишь биографический фильм М. Фрича о докторе Янском («Тайна крови»). Были фильмы неплохие, но не отличающиеся глубиной содержания («Комедианты», «Мой друг Фабиан»), были картины, сделанные легкомысленно («Песенка за грош», «Конец привидений» и другие).

Причины понижения идейного и художественного уровня киноискусства многочисленны и сложны, но их можно привести к общему знаменателю: это наша самоуспокоенность достигнутыми успехами и связанное с этим снижение требовательности к себе и к своим произведениям. Именно поэтому в наше творчество проник враг искусства — схематизм.

Коммунистическая партия Чехословакии и наше правительство, всегда внимательно следившие за развитием киноискусства, и на этот раз пришли на помощь киноработникам. С трибуны X съезда КПЧ прозвучала суровая и справедливая критика в наш адрес. Партия вновь поставила перед нами требование художественной правды, изображения жизни во всей ее широте, во всех ее радостях и печалях.

Пражская студия создала в 1954 году четырнадцать полнометражных художественных фильмов. Из них восемь было посвящено современной тематике.

В первую очередь следует отметить фильм режиссера И. Крейчика «Фрона» (сценарий Я. Зротал, И. Крейчик, Вл. Бор и Фр. Дворжак). Сельскохозяйственная тематика в недавнем прошлом как раз и была тем полем, на котором особенно сильно и густо росли сорняки схематизма. Заслугой сценаристов «Фроны» надо считать то, что они преодолели схематизм и показали нам, как этого можно добиться. Им помогли глубокое знание жизни и изучение классического наследства национального искусства (деревня в чешской литературе описана необыкновенно выразительно; не случайно в рецензиях на «Фрону» упоминалась «Марыша» Мрштиковых). Борьба со схематизмом не обошлась и без жертв: авторы, пытаясь полнее изобразить борьбу нового и старого в человеческом характере, слишком, пожалуй, перегрузили свою главную героиню внутренними противоречиями. Несмотря на некоторые ошибки, «Фрона» все же является наиболее серьезной и смелой попыткой изображения современной чешской деревни.

Второй картиной, вызвавшей большой интерес зрителей, была комедия эстрады

и цирка «Представление состоится!» (сценаристы: И. Освальд, О. Липский, В. Блажек; режиссер О. Липский). Было бы неправильно объяснять внимание зрителей только внешней привлекательностью заснятого материала и мастерством артистов чехословацкого цирка. Мы полагаем, что причина успеха заложена и в общем оптимистическом тоне, и в идее произведения: «Все препятствия можно победить, если человек любит свой труд».

Интересным и веселым получился фильм сценариста В. Блажека и режиссера М. Маковца «Гости с облаков» — из жизни спортсменов-парашютистов.

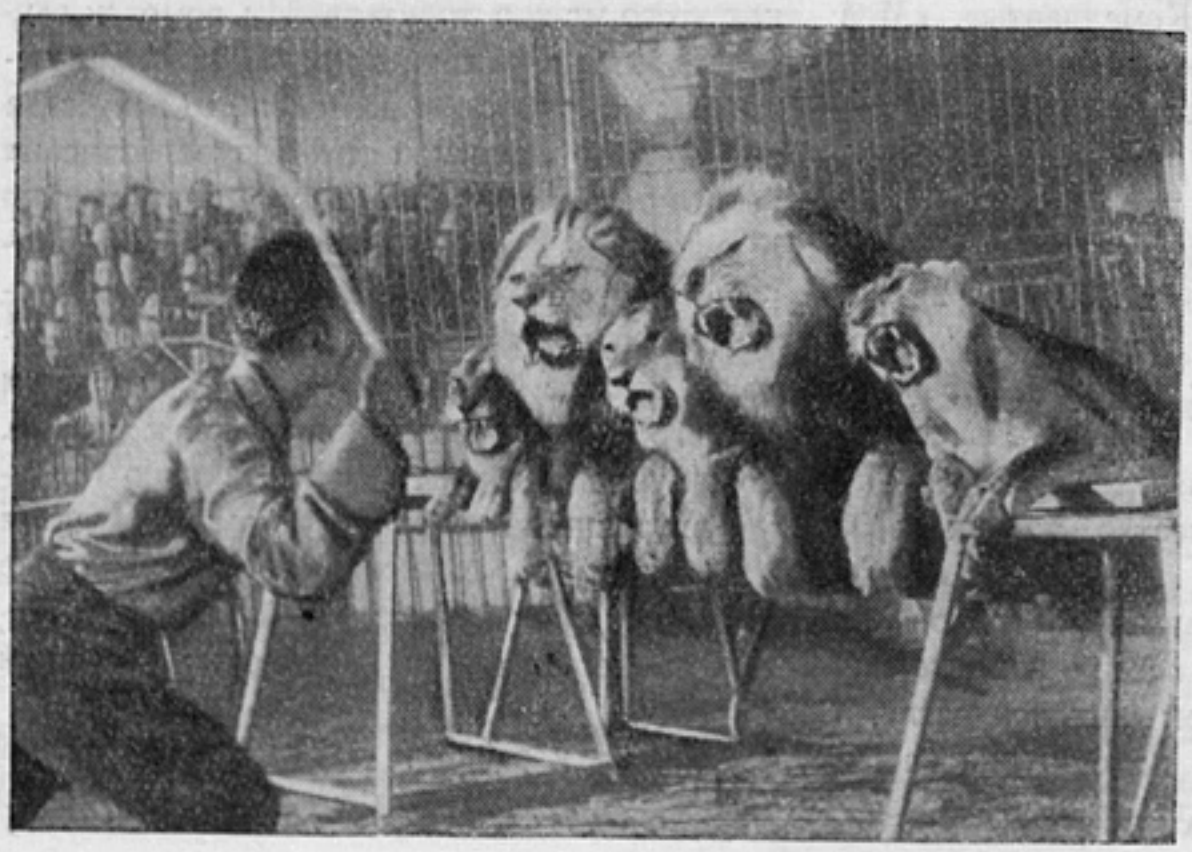
Слабым местом чехословацкой кинематографии всегда было создание фильмов для детей (речь идет об игровых фильмах, а не кукольных и мультипликационных). До сих пор можно было говорить, собственно, лишь о двух удачах: «Маленький партизан» и «Гордая принцесса». Теперь к ним прибавился новый — «Собачка и четырехлистник», сценарий которого написал вместе с режиссером фильма И. Вайсом сценарист О. Гофман.

Авторы рассказали о жизни мальчиков, один из которых нечаянно «украл» прелестного фокстерьера, а потому попадает в разные неприятные положения. В фильме играют почти исключительно семи- и девятилетние дети, которых отобрали из более чем десяти тысяч пражских школьников. Игра актеров-детей и работа режиссера — наиболее замечательные стороны фильма. Заслуживает внимания и киносказка «Жил-был король» (авторы сценария О. Каутский, Б. Земан, Я. Верих и И. Брдечка; режиссер Б. Земан). По первоначальному замыслу фильм должен был опираться на классическую сказочную основу. Однако на осуществление замысла оказала большое влияние артистическая индивидуальность исполнителя главной роли Я. Вериха и его партнера — известного комического актера В. Буриана. В народную сказку были привнесены мотивы исторической комедии с элементами сатиры. Фильм в целом несколько напоминает «Пекаря императора», но отличается от него некоторой неровностью стиля. И все же благодаря своему интересному комедийному содержанию, свежей режиссерской выдумке и хорошей игре двух популярных комиков фильм был хорошо принят, в особенности взрослыми кинозрителями.

(В связи с вопросом о детских фильмах надо заметить, что недавно была основана самостоятельная Студия детских фильмов, которая уже создала первые короткометражные и среднеметражные художественные картины).

Режиссеры Э. Клос и Я. Кадар, создав музыкальную кинокомедию на современную тему «Музыка «Марса», обогатили жанровую палитру нашего кино. Однако фильм несколько растянут, в нем излишнее количество эпизодов, а подчас нарушается единство стиля.

Посвященная вопросу бдительности приключенческая картина «Сегодня вечером все кончится» (по сценарию Л. Можного) — первая работа молодых режиссеров В. Ясного и К. Кажине в области художественной кинематографии. Ранее они обратили на себя внимание своими документальными фильмами. Этот опыт режиссеры в какой-то мере использовали те-



«Представление состоится!»

перь, работая над приключенческой картиной, что придало ей особую жизненную непосредственность.

Вторая попытка в области приключенческого жанра — «На окраине города» (автор сценария Э. Фикер, режиссер М. Цикан). Сюжет построен на расследовании уголовного преступления, совершенного более тридцати лет тому назад. Предполагалось, что, показав изменение судеб свидетелей, вызванных теперь по этому делу, фильм наглядно выявит огромную разницу в жизни трудящихся при капитализме и при народно-демократическом строе. Однако сценарная и режиссерская разработка несколько упростила первоначальный замысел, от которого в фильме остался лишь детектив — занимательный, но не отличающийся особой глубиной содержания.

Мы не можем также считать удачным фильм «Лучший человек» (авторы сценария И. Неуберг, Фр. Влчек, режиссеры В. Вассерманн, И. Новак). Изображение в сатирическом зеркале чешской мелкобуржуазной среды начала XX века явилось для сценаристов и режиссуры лишь внешним поводом к выступлению в главной роли популярного комика В. Бурияна. Драматургическая же основа фильма была более чем непритязательной.

Упомянем, наконец, вкратце о двух фильмах, которые в прошлом году не успели выйти на экраны. Первый из них посвящен нашему национальному классику. Режиссер М. Фрич вместе со сценаристом О. Кирхнером экранизировали исторический роман Алоиса Ирасека «Псоглавцы», изображающий борьбу чешских крестьян с феодалами на рубеже XVII и XVIII веков и являющийся, пожалуй, наиболее популярным произведением чешской литературы. Фильм Фрича, несомненно, войдет в творческий актив чехословацкой кинематографии.

Ответственную задачу взял на себя и режиссер О. Вавра, работавший на основе сценария М. Кратохвила над созданием большого исторического полотна о самой славной эпохе чешской национальной истории — движении гуситов. В биографическом фильме «Ян Гус» не только изображен герой, пожертвовавший своей жизнью за интересы народа, но и раскрыты социальные причины гуситской революции.

Созданием этого произведения на историческую тему чехословацкая кинематография

«Песни гор»

выполнила актуальную задачу. Картина утверждает мысль: когда народ борется за свои права, он не должен бояться врагов!

Словацкая кинематография также создала в 1954 году произведение, обратившее на себя внимание. Мы говорим о новой работе режиссера И. Маха «Песни гор». Трудно назвать жанр, к которому принадлежит эта картина. Пожалуй, она ближе всего к киноопереттe: мы находим в ней первую и вторую пару любовников, традиционных комических стариков. Однако старая форма здесь наполнена новым содержанием. Авторы заявляют о своей любви к родине — к той, которая была, есть, но, в особенности, к той, которая будет. «Песни гор» нам следует считать большим успехом молодой словацкой кинематографии. Картина использует богатые традиции народного творчества, она полноценна в художественном отношении.

Значительным произведением словацкой художественной кинематографии является и экранизация известного романа Франтишека Гечка «Деревянное село». В этом фильме реалистически обрисованы типы крестьян маленькой горной деревушки и

изображены события от прихода Советской Армии до победы народа в феврале 1948 года. «Деревянное село» поставил молодой словацкий режиссер Андрей Леттрих.

Подводя итоги краткого обзора, следует сказать, что недостатки 1953 года не были полностью преодолены в 1954 году. Историческая тематика все еще преобладает над современной. У нас не появилось ни одного большого произведения о борьбе за мир. Серьезные проблемы современной жизни Чехословакии авторы предпочитают отражать в формах легких, комедийных (исключение — «Фрона»). Мы все еще мало проявляем требовательности к творчеству и недостаточно настойчиво добиваемся необходимого сочетания идейности и художественности.

Все это большие недостатки, с которыми чехословацкая кинематография будет еще бороться.

В плане производства фильмов на 1955 год преобладают фильмы исторические. Так, режиссер О. Вавра работает над фильмом «Ян Жижка»; режиссер В. Влчек — над фильмом об истории рабочего движения «Красная заря над Кладно» (по одноименному роману А. Запотоцкого); режиссер К. Стеклый экранизирует классическую пьесу Иозефа Каетана Тыла «Волынщик из Стракониц»; режиссер В. Кршка заканчивает биографический фильм о величайшем чешском композиторе Бедржихе Сметане. Эти четыре больших фильма потребуют напряженной работы лучших творческих и технических сил студии. С этими фильмами вряд ли смогут соперничать четыре современные кинокомедии: «Ангел в горах» (режиссер Б. Земан) — продолжение фильма «Ангел в отпуске»; «Предоставьте это мне!» (режиссер М. Фрич) — о несамокритичном профсоюзном работнике; «Не капризничай, Кристина!» (режиссер Вл. Чех) — о художнике-формалисте; «Вечная спичка» (режиссер И. Мах) — о рационализаторе, который мечтает изобрести неосуществимое и не ценит свои полезные небольшие рационализаторские предложения. Мы знаем, как разит сатирический бич и как хорошо принимает публика комедии. Но мы считаем также, что только комедиями нельзя отобразить все большие темы современности.

Вот почему мы проявляем заинтересованность к фильму «Бурное лето», в котором писательница Э. Ржезачова и режиссер Я. Мах затрагивают современную проблематику нашей деревни; интересует нас и будущий фильм «Танковая бригада», изображающий путь чехословацких военных частей, которые бок о бок с Советской Армией помогали освобождению нашей родины.

Недостатком производственного плана следует считать и то, что приключенческий жанр представлен только одной картиной. Это «Гора ветров», подготовляемая к постановке режиссером И. Секвенцом и изображающая борьбу с диверсантами на западной границе Чехословакии.

В этом году студии художественных фильмов предстоит съемка двух полнометражных цветных художественно-документальных фильмов о Первой чехословацкой спартакиаде (режиссер М. Фрич).

Мы открыто говорим о своих недостатках потому, что чувствуем в себе силы их исправить. Большой помощью были для нас выступления и статьи, появившиеся в советской прессе в связи с задачей не только значительно увеличить, но и улучшить производство советских художественных фильмов. Эти выступления встретили непосредственный и живой отклик в среде чехословацких творческих работников. М. Ромм, вероятно, даже не подозревает, сколько вечеров и собраний было у нас посвящено его статье. Такой же помощью, до сих пор еще в достаточной степени неоцененной, были для нас дискуссии на Втором съезде советских писателей.

Перед чехословацким кино стоят большие задачи. Оно должно еще лучше служить своему народу и стать перед лицом всего света еще более действенным борцом за мир во всем мире. Великий пример советской кинематографии, имевшей решающее влияние на развитие чехословацкого киноискусства, поведет наших киноработников вперед, к новым успехам.

НА СОВЕТСКОМ ЭКРАНЕ

(ОБОЗРЕНИЕ)

Каждый раз, когда на афишах появляются названия фильмов страны, киноискусство которой нам еще не знакомо, мы предвкушаем радость встречи с новыми героями и ждем, что́ же они расскажут интересного о жизни их народа.

Не случайно кинотеатры, в которых демонстрировались югославские фильмы «Буря» и «Концерт», были переполнены.

Знакомство с этими фильмами особенно радовало еще и потому, что советские люди, всегда питавшие самые искренние чувства к народам Югославии, увидели в этом одно из проявлений начавшейся нормализации отношений между нашими странами, одну из форм возобновляющегося взаимного культурного обмена.

И хотя «Буря» не рассказывает нам о сегодняшней Югославии, мы многое узнали о гордых и сильных людях этой страны, об их чувствах и светлых надеждах.

Действие фильма происходит в конце XIX века в самом красивом уголке страны — в солнечной Далмации, на берегу лазоревого Адриатического моря. Но в фильме этот благодатный край предстает неприветливым и суровым, ибо тяжела и неприглядна была тогда жизнь его обитателей.

Герои фильма Иво (артист С. Биелич) и Аница (артистка М. Врсайков) любят друг друга. Они оба молоды, красивы, полны мечтаний и надежд. Но Иво беден — море едва может прокормить их с матерью. А капитан Франо, отец Аницы (артист В. Старчич), не отдаст свою дочь за бедняка, хотя сам ничего за душой не имеет.

Иво уже подумывает о том, чтобы уехать в заморские страны, где, говорят, можно заработать большой капитал. Но страшно оставить мать одну. Да и мало кто из уехавших возвращается разбогатевшим.

Большая драма, которая несет тяжелые испытания героям фильма, врывается в их и без того нелегкую жизнь. Иво узнает, что капитан Франо хочет отдать дочь за своего старого друга Нико (артист М. Живанович), вернувшегося из Америки с капиталом. Франо сам считает этот брак не очень честным, но что делать! Ведь Нико грозит пустить их с Аницей по миру, так как они не могут ему заплатить долги.

Аница переживает страшную трагедию. Она ждет от Иво ребенка, но сказать об

«Буря»

«Буря»

этом отцу не решается. Драма достигает своего апогея, когда Иеле — мать Иво (артистка М. Црнобори), чтобы удержать сына от задуманного им покушения, признается, что Нико — его отец.

С приездом Нико у Иеле возникает надежда, что этот человек, некогда обманувший ее, сжалится над ее поруганной честью. Но встреча приносит ей лишь новое оскорбление. Мало того, Иеле понимает, что Нико преграждает теперь путь ее сына к счастью.

И все-таки эти тяжелые события не заслоняют собой чистого и светлого начала, которым пронизан весь фильм. Источником оптимистического общего тона служит вера в справедливость, мир и счастье, ради которых стоит жить и бороться.

Этим людям, родившимся и выросшим у берегов величественного моря, свойственны большие чувства, сильные страсти. Им чужда пассивность, нерешительность, страх. Они отстаивают свое право на счастье мужественно и гордо, а порой отчаянно и дерзко, никогда не теряют веру в будущее и не покоряются судьбе. Честный мирный труд и счастье человека — вот высшая справедливость, в которую они верят, к которой стремятся.

Именно этим дороги и близки нам герои «Бури». И успех, которым пользуется фильм не только в своей стране, но и за ее рубежами, несомненно, связан с тем, что авторы сумели перебросить мостик от давно прошедших событий к сегодняшнему дню, к современной борьбе за счастье всего трудового народа.

Трудно делать какие-либо обобщения о югославском киноискусстве, познакомившись пока всего с двумя фильмами. Однако, судя по тому, что и в «Концерте» мы ощущаем ту же веру в человека и в его будущее, ту же несгибаемую волю в преодолении жизненных трудностей,—эти благородные гуманистические мотивы, очевидно, не случайно возникают в творчестве мастеров югославского кино.

Фильм «Буря» поставлен по драме Иво Войновича «Равноденствие». Однако ни один кадр не дает почувствовать, что экранизировано произведение, предназначенное для сцены, настолько сценарист Момчило Илич и режиссер Владимир Погачич в полной мере использовали специфические средства киноискусства.

Интересно в изобразительном отношении и драматургически активно показано, например, море (этого не могло быть в спектакле). Оно как бы сопереживает с героями разыгравшуюся драму. Не случайно и фильм назван «Буря» — разбушевавшаяся стихия олицетворяет бурю чувств.

Мастерство режиссера проявилось и в том, как лаконично, несколькими штрихами создана атмосфера жизни небольшого селения, где развертывается действие. Так, достаточно проезда почтальона в начале фильма и фигуры уставшей от ожидания и почти потерявшей надежду женщины, чтобы зритель понял, как нелегка здесь жизнь, если люди вынуждены покидать родные края в поисках заработка, с каким терпением здесь ждут хотя бы весточки от близких, уехавших в чужие страны, как умеют верить и надеяться на лучшую долю.

Общий реалистический строй фильма не исключил несколько романтической окраски образов.

Не всесторонняя психологическая разработка характеров стояла в центре внима-

ния создателей картины. Их интересовало столкновение больших чувств и страстей в острых драматических ситуациях. В. Погачич и операторы Й. Йованович и Н. Майдак усиливают напряженность действия динамическим сопоставлением в монтаже крупных планов героев, резкостью светотеневого рисунка и выразительной композицией кадров.

Фильм позволяет судить о высоком уровне профессионального мастерства работников молодого киноискусства, насчитывающего всего десять лет существования. И это радует советских людей, так как обещает в дальнейшем еще много интересных встреч с героями новых фильмов Федеративной Народной Республики Югославии.

Т. Запасник, Н. Зеличенко

Среди сравнительно небольшого числа художественных фильмов, выпущенных Болгарией и известных советскому зрителю, главное место по количеству занимают картины о жизни народа в прошлом. Фильмы «Побег из неволи», «Под игом», «Тревога», «Песнь о человеке» с полным основанием можно назвать историческими, хотя и не все они основаны на фактах, действительно происходивших в жизни, и не все их герои — лица, реально существовавшие. В центре этих фильмов лежит борьба народа за лучшее будущее против национального и классового угнетения. Против турецкого владычества борются герои фильмов «Под игом» и «Побег из неволи», на борьбу с фашистами и изменниками родины поднимаются герои «Тревоги» и «Песни о человеке».

Их авторы стремились показать жизнь широко и полно, со всеми сложными переплетениями человеческих отношений, выявить и подчеркнуть социальные конфликты, представить народ активным участником изображенных событий.

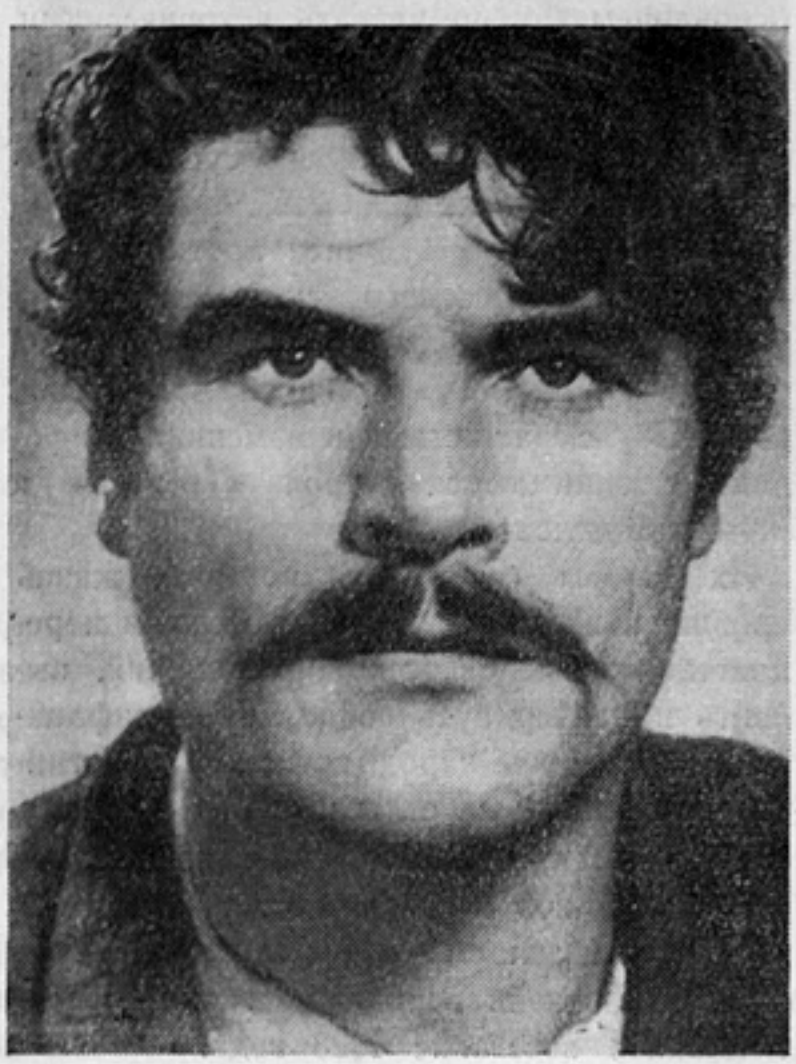
Эти особенности получили дальнейшее развитие в новом фильме «Герои Сентября», воссоздающем одну из героических страниц в жизни народа Болгарии — революционное восстание 1923 года.

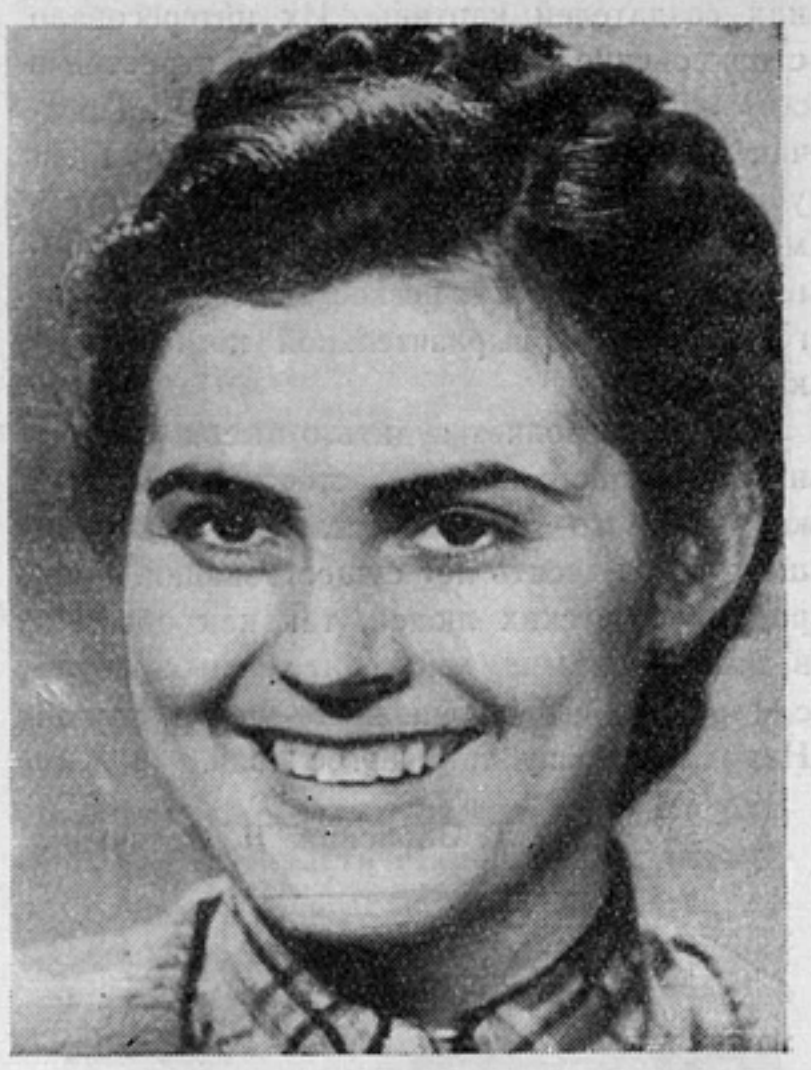
Образ народа часто служил «камнем преткновения» для авторов исторических фильмов. Болгарским кинематографистам тоже не всегда удавалось осуществить свое стремление представить народ как движущую силу истории.

В «Героях Сентября» народ представлен широко, многосторонне, как активное лицо происходящих событий. Фильм открывает в народе новые черты, которых мы не видели в предыдущих произведениях.

Не чувство жалости к несчастным мученикам (которое мы испытывали, когда смотрели прошлые картины) стремятся вызвать авторы, а восхищение силой, стойкостью, оптимизмом простых людей, не сломленных самыми тяжкими испытания-

«Герои Сентября»





«Герои Сентября»

ми. Картина проникнута прекрасным чувством гордости за свой свободолюбивый, мужественный народ.

Фильм построен как своеобразное художественное исследование особенностей революционного движения в Болгарии. Начав с 1918 года, авторы последовательно показывают, как под влиянием самой жизни в простых людях укрепляется вера в лучшее будущее, как при помощи Коммунистической партии приходят они к сознанию необходимости бороться за свои права, бороться не в одиночку, а в тесном единстве.

Сперва недовольство буржуазными порядками, еще мало осознанное, несформулированное, проявляется в злых шутках по адресу дамы-благотворительницы, в бесцеремонной расправе фронтовиков с офицером, затем — в выступлениях против хозяев шахты (сцена аварии), дальше выливается в организованную борьбу — стачку, демонстрацию, схватку с полицией и, наконец, вспыхивает восстание.

В каждой массовой сцене авторы стремятся выделить, подчеркнуть лучшие свойства народного характера — находчивость, бодрость, мужество, готовность защищать свои права. Вот на мирную демонстрацию нападают полицейские. Не жестокое избиение безоружных рабочих подчеркивает режиссер, а быструю ориентировку рабочих в неожиданно создавшихся обстоятельствах и мгновенный переход от защиты к нападению. Падают раненые рабочие. Но эти эпизоды все чаще сменяются иными, в которых побежденными оказываются полицейские: то один, то другой из них летит с лошади на землю, а рабочие, отобрав у него оружие, уже расправляются со следующим.

Характерна для общего авторского приема изображения народа сцена митинга. С разных сторон сбегаются рабочие, отдельными ручейками вливаясь в живое, волнующееся людское море. Общие планы сменяются крупными, выхватывающими отдельных героев, создавая в целом ясное представление о настроении собравшихся.

Режиссер Захарий Жандов и оператор Василь Холиолчев достигают большой силы воздействия, умея выразить каждый раз особое настроение, характерное для данной массовой сцены. Мы видим народ гневно выжидающим во время аварии, взволнованным, радостным в сцене при временных успехах восстания, наконец, в финале — суровым, сосредоточенным, но с непреклонной верой в будущую окончательную победу.

В собирательном образе народа авторы выделяют отдельных персонажей, дают возможность их различить, запомнить. Это суетливый Вылков — человек с невзрачной наружностью и большой героической душой; дерзкий забияка Панта; решительный, энергичный Стефан; тугодум Петр; балагур и задира поп Андрей, умеющий в трудную минуту поддержать, развеселить шуткой.

Лаконичными, простыми средствами воссоздается правдивая атмосфера действия, богато насыщенная национальным колоритом.

Весь фильм проникнут оптимизмом, революционным пафосом, глубокой верой в то, что жертвы были не напрасны, что поражение — только временное и что народ обязательно добьется победы.

Режиссера Жандова советские зрители знают по фильму «Тревога». Уже там проявилось его умение широко и подробно изображать исторический фон, добиваться сильного политического звучания картины, использовать детали для обрисовки атмосферы действия, создавать определенное настроение в кадре.

В фильме «Герои Сентября» не только получили дальнейшее развитие эти особенности, но и были исправлены отдельные недостатки «Тревоги». Общее, главное там все еще несколько заслонялось частным, второстепенным; излишне подробно были выписаны образы врагов, большие события подчас подавались несколько камерно.

В новом фильме Жандову удались главным образом массовые сцены — напряженные, динамические, величественные.

И Захарий Жандов и сценарист Анжел Вагеншайн, создавая произведение эпического склада, не отказывались от изображения человеческих судеб и характеров, а стремились историю событий раскрыть через историю героев. Авторы попытались сосредоточить внимание на жизни и взаимоотношениях двух основных героев—Стефана и Петра, через них показать ход и характер восстания. Однако это верное намерение оказалось выполненным не в полной мере. Внутренний мир этих героев почти не раскрыт. Зрителю сообщаются лишь результаты каких-то их поступков, а сам процесс созревания мысли, формирования характеров, чувства и настроения остались за кадром.

Многие из остальных персонажей обрисованы достаточно выразительно, для них найдены меткие жизненные характеристики. Но сколько бы ни показывался тот или иной персонаж в картине, никаких новых качеств в нем нельзя обнаружить, кроме тех, которые успели проявиться при его первом появлении на экране. Почти все персонажи лишены собственных сюжетных линий, мало связаны с главными действующими лицами, появляются в кадре и исчезают случайно — не по логике действия, а по воле драматурга. Отсюда сюжетная нестройность.

События, предшествовавшие восстанию и раскрывающие постепенное политическое созревание народных масс под руководством Коммунистической партии, показаны правдиво и обстоятельно, эпизоды здесь построены правильно, массовые сцены интересны, внушительны. Само же восстание дано несколько сумбурно, причины его поражения отчетливо не выявлены. Это отчасти снижает общее положительное впечатление от фильма.

Основная же ценность фильма — в том, что это глубоко народное произведение, использующее лучшие особенности прошлых отечественных фильмов и заимствующее опыт советского кино. «Герои Сентября» — значительная веха на пути кинематографистов Болгарии к дальнейшим победам.

И. Владимирцева

Прошедший не так давно по нашим экранам фильм «Белая Грива» познакомил советского зрителя с мастерством французских кинематографистов «малых форм». Автор сценария и режиссер Альбер Ламорисс, избрав фоном повествования своеобразный пейзаж южной провинции Франции — Ка-

марги, рассказал нам нехитрую историю приручения маленьким рыбаком Фолько вожака табуна диких лошадей по прозвищу Белая Грива. Лаской и терпением Фолько удается сделать то, чего не смогли достичь грубые, жестокие объездчики диких лошадей.

Показывая смелого, любознательного, находчивого, ловкого и настойчивого маленького героя, автор как бы призывает зрителей — взрослых и детей — проявлять в жизни самые лучшие качества своей души. Не случайно фильм заканчивается словами: «Фолько плыл все вперед и вперед. Белая Грива был таким сильным, таким верным другом—ему можно довериться. Он наверное приведет его к тому чудесному острову, где люди и лошади умеют жить в дружбе».

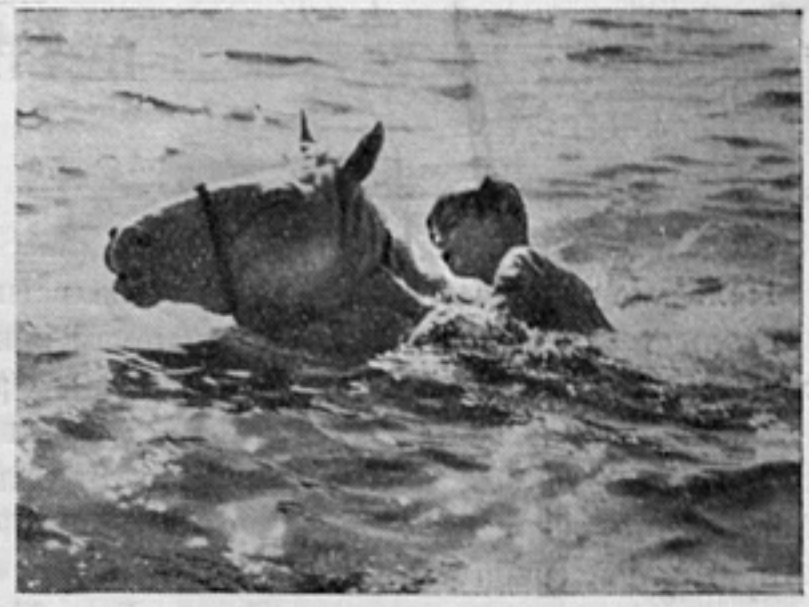
Несмотря на малые размеры фильма (в нем четыре части), он убедительно и полно раскрывает эту главную тему. Отказавшись от большого числа диалогов, авторы основную смысловую нагрузку перенесли на изображение.

Режиссер и оператор в совершенстве владеют выразительными средствами кинематографа, умеют найти точную и яркую деталь.

Показывая Фолько, они не спекулируют на его детской обаятельности. Режиссер умело руководит каждым поступком юного исполнителя, не допуская ни слащавости, ни натяжек. Исключительно высока в фильме дрессировка лошадей, в особенности главного «героя» — Белой Гривы.

Несомненная удача фильма — результат постоянных творческих исканий большой группы французских кинематографистов, работающих в области короткометражки. Многие фильмы, созданные их усилиями, получили международные премии. В 1955 году специальную премию Люмьера получил Жорж Франжио; его последняя работа «Дом инвалидов» пронизана антивоенными настроениями. Успешно работает Яника Беллон. Ею создан короткометражный фильм о Варшаве — правдивый и взволнованный рассказ о трагической судьбе польской столицы в период войны и о ее возрождении в послевоенные годы. После фильма о Бальзаке Жан Видаль снял недавно картину о Золя. Автор многих удачных пародий на стандартную кинопродукцию («Террор в Оклахоме», «Чикаго дайджест», «Унесенные гангстерами» и «Тартикола против Франкенсберга»), Поль Павио сделал фильм об известном комиче-

«Белая Грива»



«Белая Грива»

ском актере Марселе Морсо. Удачей режиссера Анри Фабиани является показанный на фестивале в Канне «Большой лов рыбы». Среди других режиссеров короткометражного фильма известны М. Ишак, Каст, Ренэ, Рукье.

В августе прошлого года французские кинотеатры должны были перейти на так называемую двойную программу (демонстрация двух полнометражных фильмов за один сеанс), что вытесняло из проката короткометражку. После долгой борьбы удалось добиться отмены двойных программ.

Возникшая в ходе этой борьбы особая группа, объединившая около восьмидесяти киноработников при поддержке самых широких слоев общественности добилась и другой победы: была учреждена специальная премия поощрения лучших короткометражных фильмов.

Чтобы понять значение этой победы, следует учесть, что до последнего времени финансовый успех короткометражки целиком зависел от того, вместе с каким полнометражным фильмом она демонстрировалась, то есть от успеха основного фильма. Нередко бывало, что слабая работа, включенная в программу с «боевиком», приносила незаслуженно большой доход, и наоборот, высококачественная короткометражка часто не окупала расходов, затраченных на ее производство, из-за невыгодного прокатного соседства.

Новый премиальный фонд был определен в 140 млн. франков. Просмотрев отобранные восемьдесят произведений, жюри присудило три первые премии по 7 млн. франков фильмам «Белая Грива», «Малиновый занавес» и «Профессия танцовщицы», двадцать три вторых премий по 3 млн. франков и т. д.

Но киноработники знают, что они добились только первого успеха.

Недавно газета «Орор» заявила, что короткометражка «отравляет программу киносеанса».

С резкой отповедью подобного рода взглядам выступил на страницах «Юманите» известный голландский режиссер, лауреат Премии Мира Йорис Ивенс. Он отметил, что во Франции короткометражные фильмы тесно связаны по своей тематике с жизнью народа, говорят о животрепещущих проблемах современности.

А. Брагинский

Отовсюду

Польские студии готовят несколько полнометражных художественных картин.

Успешно идет работа над цветным фильмом «Дело пилота Мареша» (по повести Я. Мейсснера «Небесные дороги», режиссер Л. Бучковский, оператор С. Крушинский, художник Р. Манн). Натурные съемки производятся в Варшаве, под Вроцлавом и в окрестностях Штеттина. Фильм намечается к выпуску в декабре текущего года.

Самостоятельным дебютом молодого режиссера Т. Макарчинского является «Варшавская сирена». В основу сценария С. Дыгота и Т. Макарчинского положена легенда об основании Варшавы.

Режиссер Я. Пассендорфер готовит цветной фильм «Семь главных грехов» по одноименной сатирической повести Т. Квятковского.

◘

Польские и советские кинематографисты приступили к совместной работе над двумя фильмами о V Всемирном фестивале молодежи и студентов. Киногруппу возглавляют советский режиссер И. Копалин и польский режиссер Е. Боссак.

Первый фильм покажет, как протекал V фестиваль.

Во второй фильм войдут съемки самых интересных мероприятий фестиваля и смотра художественных достижений молодежи разных стран.

ВСЕПОЛЬСКОЕ СОВЕЩАНИЕ КИНОКРИТИКОВ

Первое всепольское совещание, посвященное актуальным проблемам кинокритики, ее достижениям, ошибкам и путям дальнейшего развития, состоялось в Варшаве весной этого года. В совещании приняли участие кинокритики, журналисты, публицисты, научные работники, представители руководящих организаций киноискусства и другие.

В докладе «Об основных недостатках польской кинокритики» Ежи Плажевский говорил о схематизме, необъективности, отсутствии правильных критериев оценки. Наша кинокритика, указал докладчик, отличается слабой активностью, недостаточным стремлением углубить затронутые вопросы. Она не проявляет инициативы в постановке важнейших проблем развития кинематографии. Ежи Плажевский выдвинул ряд предложений для поднятия уровня критики. Это в первую очередь организация систематического профессионального обучения, широкий показ фильмов, проведение творческих дискуссий, учреждение специального издательства по вопросам кино.

Профессор Ежи Теплиц отметил, что польская кинокритика нуждается в притоке новых кадров. Для воспитания критиков необходимо открыть факультет теории и истории фильма при Государственной высшей школе кинематографии, который готовил бы научных работников, а также киноспециалистов для литературно-художественных журналов и ежедневных газет.

Другим видом воспитания кадров должна быть специализация в кинокритике студентов факультета журналистики Варшавского университета. В частности, необходимо направлять студентов на летнюю производственную практику в кинопромышленность и в редакции журналов.

Важной задачей является активизация научной деятельности в секции фильма Государственного института искусства.

Нам надо также вести систематическую работу со зрителем путем организации цикла лекций и дискуссий по вопросам киноискусства. Союз писателей в Варшаве наладил чтение лекций по истории кино. В работу со зрителем должен включиться и Союз журналистов.

Задачей кинокритики является в первую очередь осознание больших политических целей, стоящих перед киноискусством.

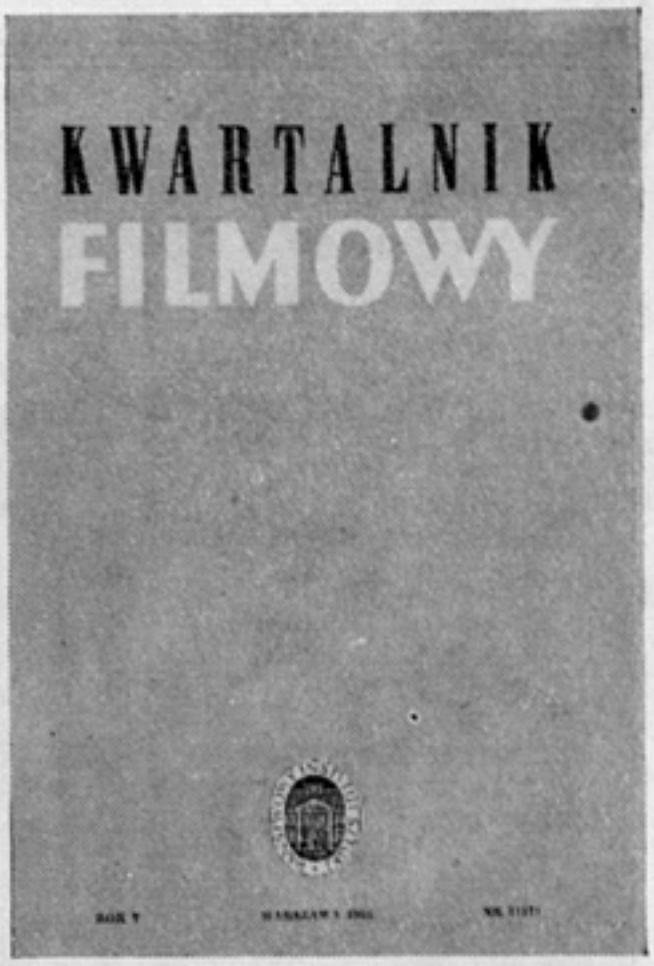
Критик прежде всего должен быть другом зрителя, а не высокомерным наставником. Если критик потеряет доверие читателя, то он лишится близости к киноискусству.

Более тесные связи и взаимопонимание должны существовать между критиком и авторами фильмов.

В заключение профессор Теплиц выразил уверенность в том, что развитию кинокритики будет способствовать создание подлинно творческой атмосферы в среде киноработников.

«КВАРТАЛЬНИК ФИЛЬМОВЫ»

(Обзор содержания № 1, 1955 г.)



В статье Згибнева Гаврака «Воспитание и вульгарная дидактика в фильме» польский журнал «Квартальник фильмовы» подводит итоги дискуссиям о недостатках кинематографии. Участники дискуссий отмечали, что за десять лет польская литература развивалась значительно интенсивнее, чем кинематография, отстающая от быстротекущей жизни.

Ввиду исторических условий польская кинематография в свое время не создала собственных крепких кадров и не покончила с зависимостью от «добрососедской помощи» литературы и театра. По мнению автора, творческий рост кино в последние годы тормозился малым количеством выпускаемых фильмов. Из-за этого в одну картину пытались вместить много проблем и превратить ее в своеобразную «энциклопедию жизни». Отсюда же проистекло вредное смешение специфики художественного и документального фильмов, забвение законов кинодраматургии.

Автор указывает на «теорию бесконфликтности», привившуюся и в польской кинематографии. Теория кинематографии должна идти впереди текущих задач.

В номере печатается беседа с режиссером Ежи Кавалеровичем — об опыте его работы над фильмами «Дороги жизни», «Под фригийской звездой», а также критическая монография о фильме по повести Чешко «Поколение».

В связи с десятилетием Польской Народной Республики журнал публикует цифры, характеризующие развитие польской кинематографии. Художественных фильмов выпущено 30. Значительные успехи достигнуты в области документальной кинематографии. Так, с 1944 по 1953 год выпущено 1096 кинофильмов этого вида, в том числе 446 выпусков хроники. Научно-популярных фильмов создано около 300.

В 1945 году в Польше было 404 городских кинотеатра и 6 кинопередвижек, в 1953 году — 775 городских, 1225 сельских, 201 кинопередвижка и 390 научно-популярных кинотеатров. Как ни значительны успехи кинофикации, журнал отмечает, что они еще далеко не достаточны.

За десять лет польская кинематография получила 30 наград и поощрений на международных фестивалях: 15 наград присуждено полнометражным фильмам, преимущественно художественным, и 15 короткометражным.

Информируя своих читателей о жизни кино в СССР, журнал цитирует выступления С. Герасимова и А. Довженко на съезде писателей, а также высказывания М. Папавы, М. Кузнецова, Г. Рошаля в «Литературной газете» и журнале «Искусство кино».

Советской кинематографии посвящена также статья Е. Плажевского о фильме «Школа мужества».

Отовсюду

Польские студии планируют создание новых фильмов, представляющих собой экранизацию популярных литературных произведений: «Тайна дикой шахты» по повести Е. Низюрского «Книга сорванцов», постановщик В. Якубовская и «Тень» по рассказу А. Сцибора-Рыльского, режиссер Е. Кавалерович.

В киноателье научно-популярных фильмов снимается среднеметражный цветной фильм об ансамбле песни и танца при заводе имени Стшельчика в Лодзи. Ансамбль этот, насчитывающий 80 человек, был отмечен на прошлогоднем Международном фестивале молодежи и студентов в Бухаресте.

Режиссер кинокартины В. Гас, оператор М. Верокси.

ЧАРЛИ ЧАПЛИН И КРИТИКА

Критическая литература о Чарли Чаплине обширна и многообразна: изданы десятки монографий и обстоятельных исследований, появлялось множество критических статей и заметок.

Не все одинаково интересно и равноценно в этой разноязыкой критической литературе о выдающемся кинодеятеле. Но исследователи его творчества могли испытывать затруднения в связи с отсутствием полноценного библиографического справочника, дающего обзор всего написанного о Чаплине.

Библиографии, созданные до настоящего времени, страдали существенными недочетами. Чаще всего они были неполными.

Книга Глауко Виацци «Чаплин и критика», вышедшая в прогрессивном итальянском издательстве Латерца-Бари в 1955 году, — это объемистый, обстоятельный труд, который дает исчерпывающие сведения обо всем, что написано Чаплиным и о Чаплине вплоть до наших дней.

Положив в основу своей работы хронологический принцип, Виацци делит весь библиографический материал на две части, включающие ряд разделов.

В первой части, озаглавленной «Сочинения и взгляды Чарльза Спенсера Чаплина», он дает указатель статей, автобиографических заметок, предисловий, рассказов самого Чаплина, начиная с сентября 1915 года, когда Чаплин впервые выступил в печати (нью-йоркский журнал «Театр») с небольшой статьей о своих методах работы в комическом фильме (позднее переделанной в самостоятельную статью «Над чем смеются люди»), и кончая 1953 годом, когда в итальянском журнале была помещена запись по фильму Чаплина «Огни рампы».

Во втором разделе этой части перечисляются интервью и публичные заявления Чаплина, включая самые последние, связанные с присуждением ему в 1954 году Международной Премии Мира.

Оба раздела насчитывают 71 название.

Во второй части библиографии дается перечень критических работ о Чаплине и его творчестве. Материал разбит на разделы: «Книги», «Историография и исследования», «Критические заметки, высказывания, дискуссии, полемика», «Стихи о Чаплине», «Заметки, интервью, репортажи, хроникальные факты».

Эта часть в целом насчитывает 970 названий.

Отовсюду

Управление по делам кинематографии Китая поручило коллективу кинематографистов под руководством режиссера Люй Бань (знакомого нам по фильму «Ворота № 6») создать сценарий первой кинокомедии и выпустить в этом году экспериментальный короткометражный комедийный фильм.

□

Режиссер Цзинь Си по сценарию, написанному совместно с Хун Фань-тао, снимает кукольный фильм «Волшебная кисть» по народной легенде о художнике-пастушке.

Каждое название в работе Виацци снабжено подробной ссылкой на год и место издания, перечнем публикаций в переводах на другие языки, а главное, кратким пересказом содержания, а иногда цитатами. Неудачным, однако, в этой части библиографии представляется несколько произвольное деление на разделы.

Не ограничиваясь чисто библиографическими данными, Виацци помещает в своей книге целый ряд исследований о Чаплине полностью, снабжая их краткими справками об авторах.

Мы находим здесь, в частности, статьи Луи Деллюка, Эли Фор, Умберто Барбаро, Всеволода Пудовкина, Андрэ Базэна, Марио Аликата, Луи Арагона, Луиджи Кьярини и многих других.

Многие из публикуемых статей сами по себе интересны, однако включение их отяжеляет книгу, лишая ее справочного характера; к тому же подбор статей довольно случаен.

Обстоятельны и интересны другие отделы книги, в частности иконография, охватывающая иллюстрации, рисунки, портреты и фотографии Чаплина, сделанные по различным поводам в различные годы, начиная с двенадцатилетнего возраста. Среди них упоминаются фотографии с Максом Линдером, Мак-Сеннэтом, Мэри Пикфорд, Давидом Гриффитом, Дугласом Фербэнксом, Федором Шаляпиным, Бернардом Шоу, Ганди и другие уникальные снимки с указанием книг и журналов, в которых они помещены.

С аналогичной же обстоятельностью составлена фильмография. Автор сообщает название фильма в подлиннике, прокатные названия, производство, метраж, даты первой демонстрации в различных странах, имена режиссера, сценариста, операторов, действующих лиц и исполнителей, словом, дает исчерпывающие сведения, добавляя к ним краткое либретто на каждый фильм.

Сам Виацци выступает в своей книге не только как библиограф, но и как кинокритик. Написанная им статья, предваряющая справочную часть, содержит интересную попытку обобщить и периодизировать критическую мысль о Чаплине во времени и по странам. Полемизируя с другими критиками, создающими мифы о «Чарли», он, не отрывая творчество Чаплина от развития англо-американской культуры своего времени, намечает пути, по которым следует идти будущим критикам, чтобы показать, как Чаплин продолжает традиции этой культуры и каков вклад, сделанный им в ее развитие.

В целом работа Виацци отличается эрудицией, страстной заинтересованностью в теме, отсутствием какой-либо предвзятости.

Изучающие творчество Чаплина с интересом обратятся **к книге Глауко Виацци «Чаплин и критика».**

Отовсюду

Киностудии Китая ведут большую работу по дублированию и субтитрированию на китайский язык зарубежных фильмов, в частности советских, среди которых значительное место занимают картины на современную тему («Большая семья», «Испытание верности», «Стрекоза», «Чемпион мира», «Огни на реке» и другие), а также фильмы-спектакли («Тени», «На дне», «Анна Каренина» и другие).

Находятся в работе фильмы Чехословакии («Тайна крови», «Фрона» и другие), ГДР («Эрнст Тельман — сын своего класса», «Опасный груз»), Польши («Солдат победы»), Румынии («Внуки горниста»), Болгарии («Герои Сентября»), Италии («Дорога надежды»), Индии («Два бигха земли»), Кореи («Партизанка»), Японии («Улица без солнца»).

■

Началась подготовка к съемке фильма «Наши люди», рассказывающего о борьбе против чанкайшистских банд на севере провинции Цзянсу. Съемочный коллектив во главе с режиссером Фэн Бай-лу побывал в окрестностях города Гаою, где познакомился с участниками событий, описанных в сценарии.

ХРОНИКА

В МИНИСТЕРСТВЕ КУЛЬТУРЫ СССР

Изданный 31 мая министром культуры СССР приказ «Об итогах работы киностудий художественных фильмов за 1954 год, тематическом плане производства кинофильмов на 1955—1956 годы и мерах по обеспечению выполнения этого плана» отмечает, что в 1954 году увеличился выпуск художественных фильмов (38 названий), в частности на современные темы, расширилась тематика и жанровое разнообразие кинокартин, активизировали работу киностудии союзных республик (выпустившие 15 фильмов).

В то же время выявились и существенные недостатки: на экраны выходили посредственные и серые фильмы, низкого идейно-художественного уровня («Морской охотник», «Золотые яблоки», «Богатырь» идет в Марто» и другие); слабо отражены темы героического труда рабочего класса и колхозного крестьянства, культурного строительства и борьбы за мир; не созданы фильмы, посвященные борьбе партии и народа за неуклонное развитие тяжелой индустрии, за дальнейший подъем сельского хозяйства; ряд творческих работников предпочитает злободневным и важным темам современности темы далекого прошлого; плохо обстоит дело с созданием музыкальных фильмов, кинокомедий.

Неудовлетворительно организована работа по подготовке сценариев. Не имея резерва, студии запускали в производство недоработанные, а в ряде случаев слабые сценарии.

Серьезные недостатки кинематографии определялись отсутствием принципиальной, взыскательной критики в среде творческих работников, развитию которой не способствовали и печатные органы Министерства культуры СССР — газета «Советская культура» и журнал «Искусство кино».

Главное управление по производству фильмов и министерства культуры союзных республик, нарушая государственную и финансовую дисциплину, не боролись за сокращение сроков производства фильмов и удешевление их стоимости.

Утвержденный приказом тематический план на 1955—1956 годы определяет важнейшие задачи работников кинематографии.

Приказ предписывает широко привлечь в кино молодых писателей и драматургов и организовать для них совместно с Союзом советских писателей специальные семинары, укрепить редакторский состав республиканских киностудий и для повышения его квалификации провести на базе сценарной студии в Москве месячный практикум. Предусмотрен также семинар молодых режиссеров.

Для передачи опыта и оказания консультативной помощи на республиканские киностудии будут направлены ведущие творческие работники центральных студий.

Министерствам культуры союзных республик приказ предоставляет право утверждать режиссеров-постановщиков и литературные сценарии по фильмам, запускаемым в производство на киностудиях республиканского подчинения.

Директорам киностудий союзного подчинения предоставляется возможность без предварительного утверждения главного управления по производству фильмов принимать и оплачивать литературные сценарии. Приказ обязывает директоров киностудий активизировать деятельность художественных советов и творческих секций по критическому разбору фильмов в процессе их производства, а также проводить на фабриках, заводах, в колхозах обсуждения творческих планов киностудий, сценариев и законченных производством фильмов. Рекомендовано практиковать выезды сценаристов и режиссеров на места для сбора и изучения материала к постановке.

Главному управлению по производству фильмов предписано принять решительные меры к устранению недостатков в финансово-хозяйственной деятельности киностудий, пресечь порочную практику за-

вышения смет на постановку фильмов, перерасхода денежных средств и материальных ресурсов, ликвидировать простои съемочных групп и творческих работников, организовать ритмичный запуск фильмов в производство и съемку их по четкому производственному графику. Предложено пересмотреть действующие нормативы с тем, чтобы сократить средние сроки производства полнометражных фильмов с 12 до 7—8 месяцев (включая подготовительный период), уменьшить количество снимаемых дублей, снизить коэффициент расходования пленки, устранить излишества в декоративно-постановочном решении фильмов.

Приказ обязывает директоров театров при составлении репертуарных планов учитывать заявки киностудий и освобождать актеров для участия их в съемках.

Согласно приказу в 1955 году должны вступить в строй трехпавильонный корпус на «Мосфильме», павильон № 2 на «Ленфильме». Приказано резко улучшить качество технического оборудования и в первую очередь съемочной и звукозаписывающей аппаратуры, изготовляемой отечественной кинопромышленностью.

Меры, предусмотренные приказом, имеют большое значение для советского киноискусства, для поднятия идейно-художественного уровня фильмов и увеличения их количества.

ВСЕСОЮЗНЫЙ СЕМИНАР МОЛОДЫХ РЕЖИССЕРОВ

С 17 мая по 16 июня в помещении Московского Дома кино проходил Всесоюзный семинар по повышению квалификации молодых режиссеров.

Задачей семинара являлось ознакомление его участников с передовым опытом кинорежиссуры, достижениями современной кинотехники, рациональной организацией производства художественных фильмов, а также оказание творческой помощи в подготовке к самостоятельной работе по постановке фильмов.

В течение месяца было проведено свыше сорока лекций, бесед и семинарских занятий.

М. Ромм сделал доклады «Работа с актером» и «Композиция сценария и фильма». Работе режиссера с актером была посвящена беседа С. Бирман. Цикл лекций об образном решении фильма прочитал С. Герасимов. Были также прослушаны выступления Е. Габриловича («Творческое содружество сценариста и режиссера»), И. Судакова («Осуществление идейного замысла в постановке»), В. Эйсымонта («Опыт работы с исполнителями-детьми»), И. Чекина («Идейно-творческие задачи сценаристов и режиссеров»). С анализом мастерства современной мировой кинематографии (по материалам последнего фестиваля в Канне) выступил С. Юткевич.

Участники семинара просмотрели (и частично обсудили) около пятидесяти советских и зарубежных фильмов. Активно прошли беседы с постановщиками фильмов, созданных в последнее время: Ю. Райзманом, Л. Луковым, С. Самсоновым, Л. Файзиевым, Ю. Егоровым и другими. При участии редакторов главка обсуждались новые фильмы национальных киностудий: «Они спустились с гор», «Призраки покидают вершины», «Сестры Рахмановы».

Значительную помощь конкретными творческими советами оказали мастера кино тем участникам семинара, которые вскоре приступают к постановке фильмов. Так, Г. Рошаль консультировал Б. Кимягарова (по режиссерскому сценарию «Дохунда»), М. Ромм — Г. Левкоева («Мост»), О. Ленциуса («На побережье Тагарана») и Я. Кочаряна («Судьба Седы»), С. Герасимов — Л. Короткевича («Артемка в цирке»), И. Пырьев — В. Иванова («Случай в пути»), Л. Луков — Г. Лифшица («Искупление») и т. д.

В центре внимания участников семинара была проблема создания полноценных образов советских людей — проблема, которая приобретает особую остроту и актуальность именно сейчас, когда советская кинематография осуществляет решительный поворот к темам современности.

Интересным в этом отношении было выступление А. Довженко. Приводя большое количество примеров (в том числе фрагменты своего нового сценария) и привлекая богатый жизненный материал, он убедительно говорил о почетной задаче советских художников — показать строителей нового мира во всей полноте их проявлений, поэтически воспеть нашу действительность.

Много внимания было уделено задаче повышения профессионального мастерства.

О практике разработки режиссерского сценария говорили Г. Александров, И. Пырьев и Г. Рошаль. Опытом работы над режиссерским сценарием поделились Л. Луков, С. Самсонов, Ю. Егоров.

Подробно был рассмотрен вопрос о репетициях, их роли в процессе подготовки фильма и лучшей их организации.

О рациональной организации творческого процесса в кинопроизводстве интересный доклад сделал И. Пырьев, который выдвинул практические предложения на основе опыта не только отечественной, но и зарубежной кинематографии.

На заключительном занятии семинара выступил заместитель министра культуры СССР В. Сурин. Напомнив о задачах, стоящих сегодня перед советской кинематографией, он говорил о необходимости повысить требовательность к работе, не снижать высоких критериев оценки идейно-художественного уровня картин, обогатить свой творческий опыт и, главное, решительно обратиться к современной тематике.

Участники семинара встретились с министром культуры СССР Н. Михайловым, который призвал молодых режиссеров систематически учиться, поднимать профессионализм в своей работе и на основе изучения жизни создавать большие полотна, воспевающие человека социалистического общества.

В. Нижний

Во ВГИК

ДИПЛОМЫ ОПЕРАТОРСКОГО ФАКУЛЬТЕТА

Весной этого года на очередной дипломной сессии операторского факультета ВГИК защищали свои работы восемнадцать студентов курса, руководимого проф. Э. Тиссэ, и. о. проф. А. Гальпериным и кандидатом искусствоведения Л. Дыко.

Студенты Д. Гасюк и А. Петрицкий выбрали для своей дипломной работы рассказ о спортивном обществе «Спартак».

Самые удачные эпизоды в очерке — «Мотогонки» и «Велосипедные соревнования». Здесь чувствуется умение операторов хорошо снимать на параллельном ходу, с большой динамикой передать спортивную борьбу, дать выразительные крупные планы.

Интересны и эпизоды «Поход яхтсменов таллинского «Спартака», «Гребной клуб в Ленинграде». Аппарат запечатлел разбушевавшиеся воды Балтики, сильно накренные парусники, то падающий, то взмывающий вверх горизонт. Кадры скомпонованы продуманно: крупные и средние планы яхтсменов даны через детали такелажа, что усиливает выразительность кадров, делает их предельно конкретными.

В. Якушев и В. Ильенко в своей дипломной работе—цветном документальном очерке «К вершинам» — обстоятельно и разносторонне рассказали об одном из альпинистских лагерей.

В центре внимания операторов — люди. Композиция кадра подчинена задаче выразительных портретных характеристик спортсменов. Образ человека органично включен в живописный пейзаж. Так, в эпизоде тренировок на леднике хорошо показан процесс подготовки новичков к восхождению, передана и запечатлена неповторимая красота снежного пейзажа, причудливая окраска снега, непрерывно изменяющаяся в зависимости от времени дня. В кадрах восхождения альпинистов, убедительно рассказывающих о трудности подъема, последовательное изменение освещения и тональности кадров помогает передать различные климатические пояса, переход от знойного лета к суровой зиме.

Дипломная работа О. Авдеева и А. Ашрапова «На Оке» — это поэтический этюд, художественные зарисовки пейзажей живописных окрестностей Тарусы и Поленова. Природа здесь выступает не как фон кинематографического действия, а как самостоятельный объект.

Дипломная работа В. Якушева и В. Ильенко «К вершинам»

Мягкими, пастельными красками рисуют операторы картины просыпающейся реки, разрабатывая первую тему — «Утро». Камера здесь движется очень мало — статичные кадры начала очерка подчеркивают тишину и спокойствие рассвета. В предрассветных кадрах почти нет цвета, изображение монохроматично, и только красный бакен выделяется на фоне сероватого тумана.

Лишь постепенно цвета приобретают все более насыщенный характер. В кадр входит яркое голубое небо, сочная зелень, красные галстуки пионеров. Кадр становится более динамичным по композиции.

В эпизоде купания детей немало мастерства и выдумки. Особенно впечатляют панорамы проплыва.

Близится вечер, и яркие мажорные тона золотой осени уступают место более скромным краскам. Контрасты цветов смягчены, тени прозрачнее. Композиция кадров строже, законченнее. Затемненный передний план подчеркивает воздушную перспективу. Очерк заканчивается опять монохромными вечерними кадрами на реке — это угасает день, кончается лето...

О. Авдеев и А. Ашрапов показали себя художниками, тонко чувствующими природу, умеющими правильно использовать операторские средства для ее изображения.

В живописном уголке Подмосковья, Звенигороде, снимали Н. Минин и В. Долина свою дипломную работу — документальный очерк «Здравствуй, летняя пора!», посвященный жизни пионерского лагеря.

Кадры очерка отличаются простотой и ясностью композиции, легко читаются и точно выражают содержание. Снятые большей частью при натурном освещении, они реалистически передают яркие краски лета, насыщенную солнцем зелень, загорелые лица ребят. Общий строй очерка — светлый и жизнерадостный.

Лишь в начальных эпизодах кадры и в композиционном и в тональном отношении несколько ординарны и суховаты. Хотелось бы видеть более поэтично снятые пейзажи; мало хорошо выполненных и интересных портретов детей.

Цветные документальные кинофильмы «Город дворцов» и «Живые экспона-

Дипломная работа Ю. Гантмана и В. Копалина «Город дворцов»

Дипломная работа О. Авдеева и А. Ашрапова «На Оке»

ты» созданы дипломниками-операторами Ю. Гантманом и В. Копалиным на материале Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1954 года.

Первый фильм передает красоту архитектурного пейзажа выставки в целом и характер ее отдельных архитектурных ансамблей.

Задумав показать восход солнца, операторы подбирают нарастающие по цветовой насыщенности кадры. Постепенный переход от холодной тональной гаммы общих планов к теплой, к красочным кадрам цветочных клумб создает у зрителя иллюзию рассвета, раннего утра.

Операторы стараются выявить прежде всего национальный колорит и архитектурные особенности каждого павильона. Тщательная композиционная отделка кадра, разнообразный характер освещения, точный подбор оптики — все это определило выразительность работы. Со вкусом передана игра света и красок фонтанов — переливающиеся всеми цветами спектра, причудливо падающие струи воды, море огней, стройные силуэты скульптур.

Вторая работа дипломников («Живые экспонаты») — репортажный киноочерк о животноводческом разделе выставки. Авторы уловили интересные моменты поведения животных. Теплотой и непосредственностью дышат сценки с юными посетителями выставки в эпизоде «В инкубаторе», сцена кормления рыб. Динамичен эпизод «Скачки», построенный на средних и общих планах с панорамами, проездами. Динамика скачек усилена стремительными панорамами, снятыми ручной камерой.

Дипломная работа С. Зайцева — киноочерк о Доме-музее П. И. Чайковского в Клину. Оператор показывает здесь тихие, живописные уголки Подмосковья, где рождались гениальные произведения композитора, и стремится к тому, чтобы изображение гармонически сливалось с музыкой. Просто и вместе с тем поэтично снят сам Дом-музей, любимые уголки композитора в парке. Спокойная уравновешенная композиция этих кадров усиливает впечатление покоя, тишины, уединения.

Дипломная работа В. Воронина и Ю. Малиновского «На съемочной площадке»

Интересна попытка дипломанта дать целую симфонию пейзажей, которые ассоциируются с образным строем одной из самых драматических частей Шестой симфонии Чайковского: переход от бурного грозового состояния природы к постепенному успокоению и, наконец, к полному умиротворению.

Цветной документальный киноочерк «Для сибирских рек» А. Прокопенко и П. Терпсихорова рассказывает о перегоне речных пассажирских теплоходов из Архангельска в реки Сибири Северным морским путем. Авторы увлечены мужеством советских моряков, преодолевающих стихийные силы суровой природы Арктики.

Морские пейзажи, олицетворяющие грозную силу, которую побеждают советские люди, снимались преимущественно ночью, в шторм, при пасмурной погоде, при самых различных эффектах натурного освещения. Только к концу пути на экране появляются солнечные пейзажи.

С большим вкусом выражен характерный колорит Севера: бледноголубое холодное небо, низко плывущие облака, неспокойное, свинцово-серое Баренцово море, мягкие тональные переходы, отсутствие резких теней и больших цветовых контрастов.

Перед дипломниками В. Ворониным и Ю. Малиновским стояла несколько необычная задача. Им нужно было стать наблюдателями и фиксаторами сложного и многообразного процесса съемки художественного фильма, запечатлеть на пленке то, чего не видит зритель, вскрыть «кухню» работы творческой группы. Выбранный ими фильм «Ромео и Джульетта», снимавшийся в натурной декорации в Ялте, имел для этого богатые возможности.

На фоне бравурной карнавальной музыки в быстром темпе проходят на экране динамические кадры рабочих моментов. Пожалуй, самым ярким и запоминающимся в очерке является эпизод «Оператор делает погоду». Зритель видит, как оператор комбинированных съемок фильма «Ромео и Джульетта» Б. Арецкий, умело используя искусственные стихии — «дождь», «ветер», «молнии», создает на экране полную иллюзию грозовой ночи.

Однако дипломники не использовали всех возможностей, они обеднили очерк, намеренно сузили задачу, показав преимущественно итоги работы творческого коллектива «Ромео и Джульетта» на съемочной площадке, и не уделили внимания тому, как коллектив готовился к съемкам.

Профессионально грамотно сняты дипломные работы операторов Н. Луканева (учебно-пропагандистский киноочерк «Рассказ о морской шлюпке») и Р. Демянец (очерк о работе сельского киномеханика).

Защита дипломных работ на операторском факультете ВГИК выявила хорошую теоретическую подготовку, достаточные практические навыки и значительные творческие возможности молодых киноспециалистов. Нельзя, однако, не отметить некоторой односторонности дипломов этого года. Операторы представили только документальные и научно-популярные фильмы, но ни одного художественного! Следует также упрекнуть молодых операторов в том, что они, увлекаясь пейзажами, мало внимания уделили образу советского человека — главного героя нашего киноискусства.

Н. Барская, Ю. Рубинштейн.

ОБСУЖДЕНИЕ НОВЫХ ФИЛЬМОВ

По решению Министерства культуры СССР на заводах, фабриках, в клубах и дворцах культуры устраиваются просмотры и обсуждения еще не вышедших на экраны фильмов. Эти обсуждения позволят авторам учесть критические замечания и внести необходимые и возможные поправки в картины до выпуска их в свет.

Ниже публикуются краткие отчеты о таких просмотрах, организованных в мае — июне.

На заводе „Серп и молот“

Фильм «Они спустились с гор», который рассказывает о грузинских юношах, обучавшихся на Урале мастерству варки стали, первыми посмотрели московские металлурги завода «Серп и молот».

В обсуждении приняли участие слесарь И. Тименов, заместитель секретаря комитета ВЛКСМ Н. Киселев, инженер Б. Гельбердт, работник газеты «Мартеновец» Л. Гусев и рабочий мартеновского цеха А. Силаев.

Все выступавшие говорили о том, что в образах сталевара Буланова (арт. С. Голованов), его помощника Бориса (арт.

П. Луспекаев), своенравной и задорной дочери Буланова Настеньки (арт. Л. Шагалова), с одной стороны, и грузинских юношей — с другой (особенно Вепхии, хорошо сыгранного молодым актером Н. Алхазашвили) тема дружбы русских и грузинских рабочих получила убедительное воплощение.

Выступавшие отметили также, что авторы иногда приукрашивают жизнь. Герои, например, перед отъездом знакомятся с территорией будущего завода: перед ними голое поле. А когда они возвращаются через три года, то застают не только уже построенный завод, но и новый прекрасный город Рустави. И. Тименов, работавший в прошлом на Руставском заводе, справедливо заметил, что такое грандиозное строительство не могло быть завершено в столь короткий срок — здесь авторы нарушили правду жизни.

Зрители сожалели также, что в фильме показаны только результаты, а не процесс учебы молодых рабочих. Не выявлена авторами и роль комсомола в судьбе героев фильма. Любовные линии развиваются неубедительно.

Большинство согласилось с тем, что авторам удалось создать увлекательный фильм о рабочих. По достоинству оценили зрители хорошую игру актеров, чудесные пейзажи Кавказа и Урала, юмор ряда эпизодов.

У комсомольцев Щербаковского района Москвы

Резкой критике комсомольцев подвергся фильм «Надежда» за поверхностное решение важной темы, за отсутствие жизненной правды. Приехавшая с Алтая в отпуск комбайнер Ульянова упрекнула автора в том, что тот не увидел в патриотическом движении молодежи за освоение целины многих живых, волнующих моментов. Сожалели комсомольцы и о том, что в фильме не услышали хорошей новой песни о целине.

Во Дворце культуры имени Горбунова

Большой интерес вызвал здесь фильм «Жена», затронувший острые проблемы семьи и показавший двух любящих друг друга молодых людей с их чувствами и страстями, с хорошими и ошибочными поступками.

Зрители, однако, возражали против того, что семейный конфликт показан изолированно от среды, в которой живут герои, не чувствуется влияния на них ни друзей, ни товарищей по работе, ни общественных организаций. Поведение героев, частые разрывы и примирения — все это мотивировано не всегда художественно убедительно. Фильм явно нуждается в доработке.

У передовиков московских предприятий

Передовики московских предприятий посмотрели фильм «К новому берегу».

В обсуждении приняли участие работница автозавода им. Сталина Чикун, слесарь электролампового завода Гартель, техник института протезирования Овсянникова, Клейман, работник завода им. Владимира Ильича, и другие.

Фильм произвел хорошее впечатление на собравшихся, как произведение, правдиво показывающее острую классовую борьбу и рождение новой жизни в Латвии. Об этом, в частности, говорила редактор газеты завода «Компрессор» Хазановская. Инженер Кантор говорил о темпераментном монтаже фильма.

Зрители отметили перегрузку фильма материалом, отчего эпизоды Отечественной войны оказались скомканными. Образы молодых героев не удались. Зато игра актеров в ролях представителей старшего поколения получила высокую оценку.

Присутствующие решили послать приветственную телеграмму латвийским актерам.

В клубе завода „Калибр“

Здесь фильм «К новому берегу» получил такую же оценку. Пропагандист Глебова подчеркнула, что в фильме, особенно в сцене митинга, хорошо выражена сила народных масс. Экономист Волк отметила удачу женских образов. К недостаткам фильма зрители отнесли схематичность в изображении духовного перелома, пережитого Айваром, а также то, что при большом количестве действующих лиц неясно выявлены родственные отношения между ними.

* * *

Все авторы просмотренных фильмов благодарили выступавших за искренние отзывы и заверили, что в дальнейшей работе учтут критику зрителей.

В несколько строк

На «Мосфильме» запущены в производство фильмы: детектив «Дело № 306» (сценарий М. Ройзмана, режиссер А. Рыбаков) — о героических буднях советской милиции, и для широкого экрана «Товарищи москвичи» (сценарий Б. Ласкина, режиссер В. Ордынский).

◘

На «Мосфильме» в комедии «Каменное сердце» (сценарий А. Каплера, режиссер С. Самсонов, операторы В. Монахов и Ф. Добронравов) снимаются актеры Н. Медведева, Б. Тенин, Е. Добронравова, О. Ануфриев, В. Георгиу и др.

В «Шестой колонне» (сценарий Е. Габриловича и М. Ромма, режиссер М. Ромм, оператор Б. Волчек) снимаются Р. Плятт, М. Астангов, М. Казаков и др.

◘

На киностудии им. М. Горького идут съемки фильма «Судьба барабанщика» (режиссер В. Эйсымонт, оператор Б. Монастырский).

В главных ролях актеры: Д. Сагал (Баташов), А. Абрикосов (Половцев), В. Хохряков (дядя Вася), А. Ларионова (Валентина).

Роль Сережи исполняет Сергей Ясинский.

◘

Съемочная группа фильма «Бессмертный гарнизон» («Мосфильм», режиссер З. Аграненко, оператор Э. Тиссэ) выехала к местам действия, описываемым в сценарии.

◘

На «Белорусьфильме» идут съемки фильма-концерта «По вашим заявкам» (сценарий Е. Романовича, М. Березко, П. Васильевского, режиссер П. Васильевский, оператор И. Пикман).

ФИЛЬМ О ПРЕБЫВАНИИ В СССР ДЖАВАХАРЛАЛА НЕРУ

Пребывание в Советском Союзе Премьер-министра Республики Индии Джавахарлала Неру явилось большим событием, вылившимся в яркую демонстрацию крепнущей дружбы народов Советского Союза и Индии.

Этому событию Центральная студия документальных фильмов посвятила цветной полнометражный фильм «Премьер-министр республики Индии Джавахарлал Неру в Советской стране».

Фильм кадр за кадром отражает приезд Неру в Москву, его поездку в Сталинград, Крым, Тбилиси, на целинные земли, Урал, в Ленинград, посещение крупнейших центров тяжелой и легкой промышленности, отдельных предприятий, детских учреждений, санаториев, театров и музеев страны. Везде теплые и радостные встречи, море цветов, улыбки и приветствия.

Фильм снимали 29 операторов Москвы, Ленинграда, Свердловска, Тбилиси и других городов, которые посетил Неру. Руководил съемками режиссер Р. Кармен, главный оператор Б. Макасеев. Доставляемый на самолетах в Москву материал немедленно проявлялся и обрабатывался режиссерами И. Венжер и И. Сеткиной.

Параллельно со съемками шел монтаж картины, подбиралось музыкальное оформление.

Картина появилась на экранах страны спустя несколько дней после отъезда Неру на родину. Одна копия, озвученная на язык хинди, была вручена Неру перед отъездом в Индию.

КОНКУРС НА ЛУЧШИЙ СЦЕНАРИЙ О ЦЕЛИНЕ

С 1 августа 1955 года по 1 марта 1956 года Министерство культуры Казахской ССР проводит конкурс на лучший сценарий, посвященный жизни Советского Казахстана, людям, осваивающим целинные и залежные земли.

Сценарий должен раскрывать духовные богатства рядового советского человека, его высокие моральные качества, любовь к Родине, к своему народу.

В конкурсе могут принять участие все писатели, сценаристы и драматурги. Сценарии, еще нигде не опубликованные, принимаются на русском и казахском языках.

Установлено пять премий: одна первая — 25 тыс., две вторых по 15 тыс., две третьих по 10 тыс. рублей.

Сценарии, удостоенные премий, включаются в план производства фильмов (с выплатой авторам обычного гонорара). Сценарии же, не получившие премий, но заслуживающие внимания, будут рекомендоваться Алма-Атинской студии для дальнейшей работы над ними.

ВЕЧЕРА ЮГОСЛАВСКИХ ФИЛЬМОВ

Появлению на советском экране югославских фильмов предшествовали общественные просмотры их в Московском Доме кино, организованные Министерством культуры СССР и советом Дома кино.

Собравшиеся тепло приветствовали присутствовавших на первом вечере Чрезвычайного и Полномочного посла Федеративной Народной Республики Югославии Д. Видича и сотрудников посольства.

Перед просмотром фильма «Буря» выступил кинорежиссер М. Калатозов. Он кратко охарактеризовал состояние югославской кинематографии за десять лет ее существования; познакомил собравшихся с основными творческими киноработниками и их произведениями, сообщил данные о количестве выпускаемых фильмов. Калатозов подчеркнул, что выход на советские экраны югославских фильмов является важным событием в культурном сближении между нашими народами.

Советские кинематографисты тепло и радушно приняли талантливое произведение, игру актрисы М. Црнобори (Еле Лединич), работу операторов И. Йовановича и Н. Майдака, режиссерское мастерство В. Погачича. Фильм «Буря» создан на студии «Авала-фильм». В основе сцена-

В несколько строк

На студии им. М. Горького запущены в производство комедия о рыболовах-спортсменах — «Драгоценный подарок», которая снимается в двух вариантах — стерео и плоскостном (сценарий А. Филимонова, режиссер А. Роу), экранизация одноименного романа В. Катаева «За власть Советов» (сценарий В. Катаева и С. Клебанова, режиссер В. Бунеев, операторы В. Дульцев и М. Пилихина) и «Они были первыми» — фильм о рождении комсомола (сценарий Ю. Принцева и Ю. Егорова, режиссер Ю. Егоров, оператор И. Шатров).

Новый совет Московского Дома кино избрал правление в составе: Г. Александров (председатель), Л. Антонов (заместитель председателя), Б. Волчек (заместитель председателя), А. Головня, А. Довженко, А. Згуриди (заместитель председателя), А. Иванов, Б. Коноплев, С. Кузнецов (заместитель председателя), А. Ованесова, К. Парамонова (заместитель председателя), М. Ромм, Г. Рошаль, А. Разумный, А. Роу, С. Самсонов, А. Спешнев, М. Трояновский, С. Юткевич.

Председатель и его заместители составляют президиум правления Московского Дома кино.

Художественный совет студии «Белорусьфильм» принял к постановке литературный сценарий М. Лынькова и Н. Садковича «Начало пути» (по повести М. Лынькова «Микола-паровоз») — о жизни белорусских ребят в период Октябрьской революции.

Постановка фильма поручена режиссеру Л. Голубу, оператору Г. Вдовенкову.

В несколько строк

В июне киносекция Дома ученых провела вечер, посвященный шестидесятилетию изобретения кинематографа.

На вечере выступил вице-президент Международной ассоциации научно-популярного кино В. Ждан, рассказавший о праздновании юбилея кино в этом году во Франции.

Доклад «Новые данные об изобретении кино» сделал И. Соколов.

На вечере были показаны фильмы, характеризующие немой кинематограф: первая программа бр. Люмьеров, одна из ранних русских картин — «Пиковая дама», советский фильм «Броненосец «Потемкин» и фильм Чаплина «Огни большого города».

■

Киносекция и географическая секция Московского Дома ученых провели совещание, на котором с докладом выступил кинорежиссер В. Шнейдеров и были просмотрены фильмы: «Долина гейзеров», «Остров Таймыр», «На Памире» и «На берегах озера Иссык-Куль».

Совещание обратилось в Министерство культуры СССР, к президенту Академии наук СССР и президенту Всесоюзного общества по распространению политических и научных знаний с просьбой возобновить выпуск серии короткометражных фильмов «Путешествия по СССР».

■

Исполнилось 25 лет ВГИК. 5 августа 1930 года было опубликовано постановление ВСНХ СССР о реорганизации Государственного техникума кинематографии (ГТК) в Государственный институт кинематографии (ГИК), впоследствии переименованный в институт всесоюзного значения — ВГИК.

рия, написанного М. Иличем, лежит драма И. Войновича «Равноденствие».

Кинодраматург Г. Мдивани произнес вступительное слово перед просмотром фильма «Концерт». Отметив успех фильма «Буря» у советского зрителя, он рассказал о тематическом разнообразии югославской кинопродукции, о стремлении творческих работников показать жизнь простых людей. Фильм «Концерт» повествует о трагедии одаренной пианистки, талант которой не смог в полной мере раскрыться в социальных условиях прошлого. Картина поставлена режиссером Б. Беланом по сценарию В. Десницы, оператор О. Милетич.

О большом интересе кинематографической общественности и работников культуры Москвы к югославскому киноискусству свидетельствовал переполненный зрительный зал и теплый прием, оказанный фильмам.

В ЛЕНИНГРАДСКОМ ДОМЕ КИНО

Ленинградские кинематографисты не удовлетворены деятельностью своего творческого клуба. Об этом достаточно убедительно свидетельствует отчетно-выборное собрание членов Ленинградского Дома кино.

— В Доме кино неинтересно и скучно. Он совершенно оторван от жизни студий, не является центром общественного мнения кинематографистов,— заявил на собрании режиссер Ф. Эрмлер.

— Деятельность Дома кино протекает мимо большой, волнующей жизни страны,— подчеркнул в своем выступлении режиссер В. Николаи.

Чем же вызвано такое отставание?

Об этом подробно рассказал в отчетном докладе бывший председатель совета Дома кино С. Иванов.

Плохо работало большинство секций. Ведущая режиссерская секция, в сущности, бездействовала. Ее деятельность в основном сводилась к просмотру новых картин, причем творческие работники стремились уклониться от их обсуждений, воздерживались высказывать свое мнение.

Секция организаторов производства за два года провела лишь пять собраний. Секция научно-популярного и учебного фильмов организовала 18 собраний, но почти все они были посвящены лишь просмотрам и обсуждениям законченных производством фильмов. Неудовлетворительно протекала деятельность и секции художников.

Лучше других работала операторская секция. Помимо обсуждений картин, она провела ряд собраний по вопросам, связанным с повышением профессиональной квалификации. Активно проходила работа научно-технической сек-

ции, которая полностью реализовала свой план мероприятий, привлекших большое количество кинематографистов.

Общим недостатком секций является то, что они не занимались вопросами теории.

В творческом клубе почти не проводилось дискуссий. Мало уделялось внимания повышению мастерства киноработников. Здоровая товарищеская критика и самокритика не вошла в повседневную практику работы Дома кино.

На отчетно-выборном собрании был избран новый состав совета. Председателем правления Дома кино теперь является режиссер И. Хейфиц. Его заместители—режиссер Ф. Эрмлер, оператор С. Иванов, доцент ЛИКИ В. Маньковский.

За последнее время деятельность Дома кино несколько оживилась.

Секции художников и операторов совместно с Ленинградским союзом художников провели обсуждение картины «Овод». С участием литературоведов оживленно и интересно прошло обсуждение фильма «Княжна Мери». Состоялась встреча кинематографистов с учеными города, во время которой была просмотрена картина «Михайло Ломоносов», вызвавшая оживленный обмен мнений. Работники студий вместе с представителями проката и кинофикации обсудили вопросы улучшения обслуживания зрителей. Несколько ценных обсуждений провела секция научно-популярных и учебных фильмов. Были прочитаны лекции на актуальные темы внутренней и международной жизни. Улучшилась связь Дома кино с работниками смежных искусств. Этому значительно способствовал проведенный в апреле—мае семинар по кинодраматургии.

Однако успокаиваться на достигнутом нельзя. Перед новым правлением стоит ряд важных задач, требующих своего разрешения.

В перспективном плане работы Дома кино намечена организация углубленного изучения марксизма-ленинизма. Но кроме выездных лекций по марксистско-ленинской эстетике, систематической работы по изучению марксизма-ленинизма, тесно увязанной с практикой кино, в творческом клубе не проводится.

Для изучения и обобщения опыта работы кинематографистов ведущих профессий намечены творческие вечера режиссеров, операторов, художников с анализом их творческого пути и показом фрагментов основных работ. Однако и это мероприятие не проводится пока в жизнь. Не осуществлен и цикл встреч мастеров с молодежью.

Благих намерений у нового правления много, но осуществляет оно их крайне медленно.

Улучшение дальнейшей деятельности Ленинградского Дома кино зависит от активности совета и правления, которые в свою очередь серьезно нуждаются в помощи партийных и общественных организаций киностудий.

В несколько СТРОК

Алма-Атинская киностудия готовит киносборник, состоящий из художественных новелл о тружениках целинных земель.

Постановка двух из них—«Максимовна» (сценарий С. Мартьянова) и «Сын» (сценарий В. Шрейберга и С. Ходжикова) — поручена молодежи: режиссеру С. Ходжикову, оператору И. Тынышпаеву и художнику Ю. Мингазитинову.

Две другие новеллы — «Первенец» (сценарий М. Балыкина) и «Карьера Жакипова» (сценарий Е. Габриловича) — ставит режиссер А. Слободник.

◘

Для улучшения кинообслуживания районов освоения целинных и залежных земель Казахстана Министерством культуры СССР выделено 773 киноаппарата, 673 передвижных электростанции и 452 автомашины для кинопередвижек.

Кроме того, 190 комплектов киноаппаратуры послали профсоюзные организации, 373 — Совхозснаб (из них 250 комплектов для продажи колхозам).

За 4 месяца 1955 года в районах освоения целинных земель Казахстана было обслужено зрителей на 4,7 млн. больше, чем за тот же период прошлого года.

◘

Студия им. М. Горького закончила дубляж чехословацкого научно-фантастического фильма «Путешествие в первобытные времена», сценарий Карела Земана, И. Новотного, режиссер К. Земан. Режиссер дубляжа Д. Васысь.

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Звезды на крыльях», 8 ч., цветной.

Авторы сценария: Е. Помещиков, В. Безаев; режиссер-постановщик И. Шмарук; главный оператор В. Войтенко; художники: В. Мигулько (декорации), Е. Гаккебуш (костюмы), Е. Решетило (грим); композитор Г. Жуковский; тексты песен Е. Долматовского, П. Тычины; звукооператор Р. Максимцов; комбинированные съемки: оператор Н. Илюшин, художник Ф. Вакериса-Гальдос. Главный консультант генерал-лейтенант авиации И. Шарапов.

В ролях: Владимир Букреев — Л. Фричинский; Олекса Лавринец — В. Тихонов; Николай Коренюк — Ю. Боголюбов; Максим Платонович Коренюк — А. Антонов; Надежда Коренюк — В. Куценко; Галька — Л. Соболевская; генерал Назаров — К. Барташевич; капитан Похитун — А. Холодков; старшина Клочко — Ю. Тимошенко. В эпизодах: С. Шкурат, Ю. Лавров, Л. Комарецкая, В. Дуклер, И. Безяев, К. Мгеладзе, Н. Руденко, Б. Безгин.

●

«Приключение с пиджаком Тарапуньки», 3 ч., цветной.

Автор сценария Ю. Тимошенко; режиссер В. Иванов; операторы: А. Панкратов, В. Филиппов; художник А. Бобровников; композитор О. Сандлер; текст песен М. Виккерса; звукооператор К. Коган.

В ролях: Тарапунька — Ю. Тимошенко; Штепсель — Е. Березин; Пупыркин — В. Халатов. В эпизодах: Н. Панасьев, В. Зиновьев, Д. Франько, П. Шкреба, М. Иванова, Н. Кандыба, Н. Пишванов, К. Капкунов.

КИНОСТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

Дубляж

«За четырнадцать жизней», 9 ч. Производство Государственной венгерской студии художественных фильмов.

Авторы сценария Тибор Тардош, Ласло Надоши; режиссер Золтан Фабри; оператор Хедьи Барнабаш; художник Иожеф Пан. Режиссер дубляжа М. Федорова; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

В ролях: Янош Амбруш, секретарь парторганизации — Бела Барши (дублирует М. Бернес); старик Борша — Берталан Шолти (дублирует А. Сашин-Никольский); Пишта Борша, его внук — Имре Шинкович (дублирует В. Рождественский); Тони Варьяш — Ласло Банхиди (дублирует Ч. Сушкевич); Балаж (Голиаф) — Лайош Райци (дублирует Е. Весник); Чика — Янош Чэрбе (дублирует В. Балашов); Анна Вираг — Каталин Берек (дублирует А. Кончакова); Деак — Шандор Сабо (дублирует М. Погоржельский); Чеке, инженер — Король Ковач (дублирует К. Карельских); Шари Шимон — Магда

Два верхних кадра — «Они спустились с гор», два нижних — «За четырнадцать жизней»

Кохут (дублирует Г. Малькова); Лакош—Ласло Мишога (дублирует А. Добронравов).

●

«Карола Ламберти», 8 ч. Производство ДЕФА, Германская Демократическая Республика.

Автор сценария Артур Кунерт; режиссер Ганс Мюллер; оператор Фриц Леман; художник Артур Понтер; композитор Герд Натшинский. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

В главных ролях: Карола Ламберти — Женни Портен (дублирует Е. Егорова); ее сыновья: Камилло — Хорст Науман (дублирует К. Карельских), Эдуард — Ганс Рюдигер Рени (дублирует Г. Юдин), Пэро — Эдвин Мариан (дублирует Б. Муравьев); Виола — Урсула Кемперт (дублирует И. Карташева); Инес, жена Камилло — Катя Герна (дублирует С. Коновалова); Штегеман — Иоганес Арте (дублирует А. Кельберер).

●

«Дело доктора Вагнера», 8 ч. Производство ДЕФА, Германская Демократическая Республика.

Автор сценария Ян Петерсен; режиссер Гаральд Манль; оператор Евгений Клагеман; художник Альфред Толле; композитор Готфрид Матьера; звукооператор Вернер Клейн; режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа А. Маросанов.

В ролях: Курт Вагнер — Гаральд Манль (дублирует А. Консовский); Рита, его жена — Иоганна Эндеман (дублирует А. Войцик); Инга Вагнер — Бригитта Гехт (дублирует А. Парфаньяк); Ганс Геннинг — Дитер Хейзингер (дублирует В. Ларионов); Шольц — Ганс Верль (дублирует Г. Иванов); Бреннер — Петер А. Штиге (дублирует В. Балашов); Нейман — Ганс Петер Тилен (дублирует Б. Евгенев); Рюккерт — Раймонд Шельхер (дублирует М. Погоржельский); Роллинг — Тео Шаль (дублирует С. Цейц); Федер — Вольф Кайзер (дублирует Н. Малишевский).

«Концерт», 10 ч. Производство киностудии «Ядранфильм», Загреб, Югославия.

Автор сценария Владан Десница; режиссер Бранко Белан; оператор Октавиан Милетич; художник Желимир Заготта; композиторы: Сильвие Бомбарделли, Эмиль Коссетто; звукооператор Мариан Томазетич. Первый концерт для фортепиано с оркестром П. И. Чайковского исполняет Государственный симфонический оркестр Народной республики Хорватии, дирижер Сильвие Бомбарделли. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа А. Дикан.

В главных ролях: Эмма — Нада Шкриняр (дублирует А. Войцик); Эмма в детстве — Мирна Стопич (дублирует Ляля Громова); Барбара, мать Эммы — Нелла Эржишник (дублирует А. Волгина); Пясковский, хозяин магазина музыкальных инструментов — Звонимир Рогоз (дублирует В. Баташов); Берислав, учитель музыки — Мирослав Петрович (дублирует К. Тыртов); Макс Госпаротти — Рудольф Кукич (дублирует К. Карельских); Беата Глойзнер — Соня Шаговац (дублирует М. Гаврилко); Эдмунд, муж Беаты — Бранко Шполяр (дублирует Ч. Сушкевич); полковник, отец Эдмунда — Виктор Бек (дублирует А. Добронравов); Гретхен, дочь Беаты — Неда Патаки (дублирует Г. Малькова).

ТАЛЛИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Когда наступает вечер», 7 ч., цветной.

Автор сценария и постановщик А. Мандрыкин; главный оператор А. Атакшиев; художник П. Линцбах; музыкальный руководитель Г. Эрнесакс; звукооператоры: А. Шаргородский, Х. Ляянеметс; консультант-дирижер К. Раудсепп.

Фрагменты из оперы «Берег бурь» композитора Г. Эрнесакса.

В ролях: капитан Петров — Г. Талеш; корчмарь — А. Пярн; Юхан — К. Отс; хор и оркестр Государственного академического театра оперы и балета «Эстония».

Фрагменты из балета «Калевипоэг» композитора Э. Каппа, балетмейстеры: И. Урбель, У. Вяльяотс.

В ролях: Калевипоэг—Ю. Раннасте; дочь Сортса — И. Пыдер; Сортс — Б. Блинов; Дева острова — Х. Иоасоо; Линда — С. Сооярр; кузнец—Я. Иохансон; сказитель — Х. Лаур (дублирует Д. Волосов).

ТАШКЕНТСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Новоселье» (по мотивам пьесы А. Каххара «Шелковое сюзанэ»), 8 ч., цветной.

Авторы сценария: Б. Ласкин, Н. Рожков; постановщик А. Бек-Назаров; режиссер Ю. Щербаков; главный оператор К. Бровин; оператор А. Панн; художник В. Синиченко; композиторы: Л. Степанов, Т. Садыков; звукооператор К. Бурибаев; текст песен В. Липко.

В главных ролях: Хафиза — Н. Атауллаева; Дехканбай — А. Ходжаев; Мавлон — Ш. Бурханов; Холнисо — Л. Сарымсакова; Хамробиби — З. Хидоятова; Салтанат — И. Алиева; Мазаев — Н. Хлибко.

●

«Сестры Рахмановы», 9 ч., цветной.

Автор сценария В. Швейцер; постановщик К. Ярматов; режиссер И. Агзамов; операторы: В. Домбровский, М. Краснянский; художник В. Еремян; композитор Мухтар Ашрафи; звукооператор Г. Сенчило.

В ролях: Мунис — С. Ишантураева; Дильдар — Я. Абдулаева; Камиля — Ю. Ризаева; Юсуп Искандеров — У. Бурханов; Ташметов — Я. Маматханов; Арифов — Р. Хамраев; Шарафат-Биби — Л. Сарымсакова; Рогожин — Л. Пирогов; Уиллер — Н. Волков; Маффи — Е. Тетерин.

Фильм дублирован на Московской киностудии имени М. Горького. Главные роли дублировали: М. Гаврилко, В. Петрова, А. Кончакова, В. Рождественский, М. Колесников, А. Шешко, М. Синельникова. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Упрямое тесто», 1 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Зубов, А. Галич; стихи М. Светлова; режиссер В. Дегтярев; оператор Н. Гринберг; художники-постановщики: В. Данилевич, В. Дегтярев; композитор Э. Колмановский; звукооператор Г. Мартынюк.

Художники по куклам и декорациям: главный художник Р. Гуров, В. Куранов, А. Жукова, В. Чернихова, Н. Солнцев, Г. Лютинский, Э. Калязина, К. Русанова, Е. Жермонт, С. Этлис, А. Филасов.

Роли озвучивали: В. Володин, З. Бокарева, Ю. Юльская, Р. Макагонова, А. Денисова.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Этого допустить нельзя», 3 ч.

Режиссер Ф. Киселев; операторы: Г. Захарова, Б. Макасеев, А. Сологубов, А. Щекутьев; автор текста Э. Марьямов.

О Пятой Всесоюзной конференции сторонников мира.

●

«Северный полюс 5». Новая дрейфующая станция», 1 ч.

Монтаж режиссера О. Подгорецкой; автор-оператор А. Семин; автор текста Л. Браславский.

О высадке в Центральной Арктике новой научной дрейфующей станции.

●

«Мотопробег дружбы», 1 ч.

Режиссер Я. Бабушкин; операторы польской и советской кинохроники.

О мотопробеге Москва — Варшава и Варшава — Москва, в котором участвовали советские и польские спортсмены.

Спецвыпуски

«На Всесоюзном совещании работников промышленности», 1 ч.

Операторы: И. Беляков, И. Горчилин, В. Киселев, Б. Макасеев, М. Попова, А. Хавчин; монтаж режиссера И. Сеткиной.

●

«Прибытие в Москву Премьер-министра Индии Джавахарлала Неру», 1 ч.

●

«Советская Правительственная делегация в Белграде», 1 ч.

Операторы: П. Касаткин, Р. Халушаков; монтаж режиссера И. Сеткиной.

●

«Пребывание Советской Правительственной делегации в Югославии», 2 ч.

Операторы: П. Касаткин, Р. Халушаков; монтаж режиссера И. Сеткиной.

●

«Подписание Государственного Договора о восстановлении независимой и демократической Австрии», 1 ч.

Оператор А. Колошин; монтаж режиссера И. Копалина.

●

«Совещание государств по обеспечению мира и безопасности в Европе», 2 ч.

Операторы: П. Касаткин, Р. Халушаков; монтаж режиссера И. Копалина.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Меченые атомы», 5 ч., цветной.

Автор сценария Г. Франк; постановщик В. Шнейдеров; главный консультант А. Курсанов; консультанты: А. Мясников, А. Кузин, М. Нейман, А. Прокофьев, М. Фатеева, И. Верховская, И. Кузнецов; оператор А. Шафран, художник Г. Лейбович, композитор Ю. Никольский.

О новом методе научных исследований в биологии, медицине, сельском хозяйстве. В общедоступной форме фильм знакомит со строением атома, атомного ядра и явлением радиоактивности.

●

«Рассказ о гало», 1 ч.

Автор сценария Н. Крючечников; режиссер М. Кауфман; главный консультант В. Комаров; оператор В. Пахомов; художник М. Галкин.

Об атмосферном явлении — гало, основанном на преломлении и отражении света в ледяных кристаллах, находящихся в перистых облаках. В фильме воспроизводится опыт получения в лаборатории искусственного гало и дается научное обоснование этого явления в природе.

●

«Итальянская живопись XV века», 1 ч. Из серии **«По выставке картин Дрезденской галлереи»**.

Авторы сценария: М. Либман, И. Филимонова; режиссер Я. Миримов; главный консультант Б. Виппер; оператор А. Шафран.

В фильме воспроизводятся картины итальянских художников XV века: Пезеллино, Антонелло да Мессина, Боттичелли, Чимы да Конельяно, Андреа Мантеньи и других представителей искусства Возрождения.

СВЕРДЛОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Путь к плодородию», 6 ч., цветной (по заказу Министерства сельского хозяйства СССР).

Авторы сценария: В. Сотников, Е. Якушкин; режиссер И. Сорохтин; оператор Я. Кулиш; главный консультант Н. Авдонин.

О путях наиболее быстрого и эффективного повышения плодородия дерново-подзолистых почв и роли в этом деле машинно-тракторных станций.

КИНОПЕРИОДИКА

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новости дня», № 27.

Монтаж режиссера Е. Вертовой; главный редактор В. Осьминин; операторы: А. Крылов, Б. Макасеев, М. Ошурков, О. Рейзман, И. Филатов, В. Фроленко, А. Хавчин, А. Щекутьев, И. Горчилин, В. Киселев, М. Оцеп, И. Беляков, Л. Михайлов, В. Воронцов, И. Гольдштейн.

Сюжеты:

1. Историческая кинохроника к 10-летию победы над гитлеровской Германией.

2. Торжественное заседание, посвященное Дню Победы.

3. Прием в Верховном Совете СССР делегации членов английского парламента.

4. Весна на Кубани.

5. Новейшая высоковольтная аппаратура.

6. 10-летие со дня освобождения Чехословакии.

●

«Новости дня», № 28.

Монтаж режиссера И. Копалина; главный редактор В. Осьминин; операторы Б. Макасеев, А. Сологубов, А. Щекутьев, Ю. Бородяев, Г. Захарова, М. Михеев, В. Воронцов, Д. Мамедов, И. Гутман, М. Ошурков, И. Филатов, А. Колошин.

Сюжеты:

1. Пятая Всесоюзная конференция сторонников мира.

2. Новый мощный дизельный тепловоз ТЭ-3.

3. Испытание новой кукурузной квадратно-гнездовой сеялки.

4. У рыбаков Каспия.

5. Чемпионы РСФСР по акробатике.

6. Выступление в Москве Государственного ансамбля песни и пляски Кабардинской АССР.

Иностранная хроника

1. Совещание послов по завершению подготовки австрийского договора (Вена).

2. Новая шоссейная дорога Центральный Китай — Тибет.

●

«Новости дня», № 29.

Монтаж режиссера Н. Кармазинского; главный редактор В. Осьминин; операторы: И. Беляков, А. Грек, Л. Михайлов, И. Филатов, И. Косицин, В. Мищенко, Г. Захарова, Б. Макасеев, А. Щекутьев, Н. Генералов, А. Кочетков, Н. Шмаков, А. Крылов, В. Микоша, И. Михеев, М. Ощурков.

Сюжеты:

1. Вручение Международной Сталинской премии «За укрепление мира между народами» Алену Ле Леапу.

2. Мастера индустриального Урала.

3. 150-летие со дня смерти Фридриха Шиллера.

4. Недостатки в работе стройорганизаций Ташкента (критический сюжет).

Спорт

Встреча лидеров по футболу.

Иностранная хроника

1. На озере Шкадер (Югославия).

2. Премьер-министр Индии Неру на строительстве гидроэлектростанции (Индия).

Новости искусства

Ансамбль песни и танца имени Эриха Вайнерта (ГДР) в Москве.

●

«Новости дня», № 30.

Монтаж режиссера О. Подгорецкой; главный редактор В. Осьминин; операторы: А. Колошин, А. Семин, Г. Трофимов, В. Мищенко, Б. Крепс, А. Погосов, А. Воронцов, В. Масс, И. Масс.

Сюжеты:

1. Вручение Международной Сталинской премии «За укрепление мира между народами» Андре Боннару.

2. Новая научная станция «Северный полюс 5».

3. Новый метод отливки металлических деталей.

4. В совхозе «Венцы-Заря».

5. Сбор чайного листа в Грузии.

Иностранная хроника

1. Первый кооператив рыбаков (КНР).

2. На металлургическом комбинате Зеница (Югославия).

3. Новая оросительная система (Корея).

Спорт

На первенство страны по борьбе «Самбо».

●

«Новости дня», № 31.

Монтаж режиссера З. Тузовой; главный редактор В. Осьминин; операторы: В. Ковальчук, С. Коган, А. Казаков, В. Ходяков, В. Страдин, К. Ряшенцев, В. Лавров, И. Филатов, А. Щекутьев, Ф. Рымарев, Н. Кононов.

Сюжеты:

1. Возвращение «Славы».

2. Атомная энергия в мирных целях.

3. Новый образец легковой машины «Волга».

4. Уборка нового урожая.

5. Чествование Михаила Шолохова.

Иностранная хроника

1. Новый док (Южный Китай).

2. Мировой рекорд скорости электропоезда (Франция).

Новости искусства

1. Куклы для мультипликационных фильмов.

2. Сестры-музыканты.

●

«Новости дня», № 32.

Монтаж режиссера С. Репникова; главный редактор В. Осьминин; операторы: Ю. Бородяев, М. Попова, И. Филатов, Д. Рымарев, В. Скоробогатова, А. Хавчин, В. Цитрон, М. Оцеп, Л. Котляренко, А. Щекутьев, Г. Захарова, Ю. Леонгардт, М. Ошурков.

Сюжеты:

1. Приезд в Москву делегации шведского риксдага.

2. Открытие памятника Афанасию Никитину.

3. На выставке «Культура и искусство Индии».

4. Новатор Краличкин.

Новости искусства

Концерт югославских артистов в Москве.

Спорт

Товарищеские состязания по баскетболу между аргентинскими и советскими командами.

Иностранная хроника

65-летие Президента Демократической Республики Вьетнам Хо Ши Мина.

●

«Новости дня», № 33.

Монтаж режиссера Е. Вертовой; редактор А. Кораллов; операторы: Е. Аккуратов, А. Грек, С. Коган, М. Ошурков, И. Михеев, И. Филатов, П. Шлыков, С. Сыпневский, И. Беляков, А. Хавчин.

Сюжеты:

1. Пребывание в Москве Джавахарлала Неру.

2. Вручение Международной Сталинской премии «За укрепление мира между народами» Деннису Ноэлю Притту.

3. Всесоюзная сельскохозяйственная выставка возобновила свою работу.

4. Новый комбайн для прохождения штреков по углю и породе.

5. На строительстве Камской ГЭС.

Иностранная хроника

1. Необычный поезд (Варшава).

2. Президент Индии Раджендра Прасад на первом индийском кабельном заводе.

3. Укрепление речных берегов бамбуковыми шторами (Индия).

Новости искусства

Заключительный концерт декады башкирской литературы и искусства.

●

«Новости дня», № 34.

Монтаж режиссера Н. Кармазинского; редактор А. Кораллов; операторы: А. Кричевский, М. Ошурков, А. Хавчин, Р. Халушаков, О. Арцеулов, С. Фомин, И. Чикноверов, О. Лебедев, Е. Легат, О. Рейзман, К. Ряшенцев, И. Бессарабов, С. Гусев, Д. Каспий.

Сюжеты:

1. Посещение Джавахарлалом Неру Большого театра.

2. На строительстве Каховской ГЭС.

3. На курсах председателей колхозов.

4. На отгонных пастбищах.

5. Навигация на Енисее.

6. Приезд артистов Пражского национального театра в Москву.

7. Открытие промышленной выставки СССР в Буэнос-Айресе.

8. Эвакуация города Хон-Гай (Вьетнам).

●

«Новости дня», № 35.

Монтаж К. Кулагиной; редактор А. Кораллов; операторы: Л. Арзуманов, Г. Асатиани, С. Коган, А. Грек, М. Попова, О.Рейзман, В. Скоробогатова, С. Фомин, В. Лаптий, Э. Эльяс, В. Киселев, Р. Халушаков.

Сюжеты:

1. Прибытие Джавахарлала Неру в Тбилиси.

2. 100-летие со дня выхода в свет книги У. Уитмена «Листья травы».

3. Конструктор-рационализатор Александр Иванов.

4. В колхозах Харьковской области.

Спорт

Таллинские яхтсмены.

Иностранная хроника

1. Новый цементный завод в Албании.

2. Геликоптеры над полями (Югославия).

3. Катастрофа в Нью-Йорке.

4. День независимости Аргентины.

Новости искусства

Гастроли Пражского национального театра в Москве.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новости сельского хозяйства», № 6, 2 ч., цветной.

Режиссер выпуска Л. Антонов.

Сюжеты:

1. Камышит (режиссер В. Бугаев, оператор А. Селянкин).

2. Организация труда доярок (режиссер А. Ушаков, оператор Ф.Сильченко).

3. Размножение сортового картофеля (режиссер К. Бурковский, оператор Я. Толчан).

4. Антибиотики в птицеводстве (режиссер Д. Дубинский, оператор Л. Дмитриев).

●

«Наука и техника», № 7.

Режиссер выпуска Д. Яшин.

Сюжеты:

1. Стан-400 (режиссер К. Бабашкин; оператор Л. Арестакесянц).

2. Хирургия лечит сердце (режиссер Д. Яшин; оператор Г. Хольный).

3. Штукатурка из древесины (режиссер В. Заргаров; оператор В. Асмус).

4. Электрическая лопата (режиссер К. Бабшкин; оператор В. Суворов).

Главный редактор В. Н. ЖДАН

Редколлегия: В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, Г. Д. КРЕМЛЕВ (ответственный секретарь), К. С. КУЗАКОВ, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, И. А. ПЫРЬЕВ, Н. К. СЕМЕНОВ

Технический редактор Л. И. Гориловская

Адрес редакции: Москва Д 40,Ленинградское шоссе, 44/2; тел. Д 3-15-87, доб. 33.
А 02963. Сдано в производство 17/VI 1955 г. Подписано к печати 4/VIII 1955 г.
Формат бумаги 70×108¹/₁₆. Печатных листов 8 (условных листов 11,13)
Учетно-издательских листов 11,961. Тираж 14.400 экз Зак. № 1331.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва, Пушкинская пл., 5.

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Учитывая, что большинство подписчиков оформляет свою подписку на периодические издания на очередной год заблаговременно, Главное управление по распространению печати «Союзпечать» Министерства связи СССР извещает о следующем:

1. Подписка на газеты и журналы на 1956 год будет открыта в начале октября с. г. в отделах «Союзпечати», конторах, отделениях, агентствах связи, пунктах подписки на заводах, фабриках, шахтах, стройках, в колхозах, совхозах, МТС, учебных заведениях и учреждениях.

2. Прием подписки на центральные газеты и журналы будет продолжаться в пределах сроков, устанавливаемых местными отделами «Союзпечати», конторами связи с учетом ее завершения не позднее третьей декады ноября.

По истечении установленных сроков подписка будет приниматься лишь со следующих месяцев, при наличии свободного тиража.

Указанный выше срок оформления подписки на 1956 год позволит обеспечить своевременный выпуск изданий и их быструю рассылку подписчикам.

Годовая подписка обеспечивает подписчика полным комплектом изданий.

Главное управление по распространению печати «Союзпечать» Министерства связи СССР просит всех подписчиков не откладывать оформление подписки на последние дни.

Главное управление по распространению печати «Союзпечать» Министерства связи СССР

40 21 СЕН 1955

10 руб.

12296ж

Всесоюзная
Книжная палата
Обяз... экземпл.
1955 г.